

Università degli Studi di Napoli Federico II
Dottorato di ricerca in Filologia
Coordinatore: Prof. Antonio Gargano

Tesi di dottorato
Ciclo XXXI

I poeti lirici nel *De Musica* pseudo-plutarceo

Candidata: Dott.ssa Laura Raffaele

Tutore: Prof. Giulio Massimilla



Napoli 2018

INDICE

INTRODUZIONE.....	3
Obiettivi della dissertazione.	3
Tradizione manoscritta e cenni sulla questione dell'autenticità del trattato.....	4
Sinossi del trattato.	6
Principali blocchi tematici del trattato.....	18
Cenni sulle fonti del <i>De Musica</i>	19
Il <i>De Musica</i> come storia della lirica.....	20
L' <i>ethos</i> musicale: musica antica e musica nuova nelle precedenti riflessioni.	21
L' <i>ethos</i> musicale: musica antica e musica nuova nel <i>De Musica</i> pseudo-plutarceo.	26
 1. LE ORIGINI MITICHE DELLA LIRICA E LA QUESTIONE DELLE FONTI.....	31
1.1 Le origini mitiche della citarodia.....	37
1.1.1 Orfeo.....	42
1.2 Le origini mitiche dell'aulodia.	43
1.2.1 Le identità di Olimpo.....	45
1.2.2 Olimpo e l'invenzione del genere enarmonico.....	50
1.2.3 I <i>nomoi</i> attribuiti ad Olimpo.	57
1.2.4 Altre composizioni attribuite ad Olimpo.	70
 2. LE ORIGINI STORICHE DELLA LIRICA.....	74
2.1 Terpandro: cronologia e vita.	80
2.2 I generi di Terpandro.	84
2.2.1 L'origine dei <i>nomoi</i>	84
2.2.2 La definizione pseudo-plutarcea del <i>nomos</i> "terpandreo".....	88
2.2.3 I <i>nomoi</i> di Terpandro.	93
2.2.4 I proemi di Terpandro.....	96
2.2.5 La citarodia epica di Terpandro.....	98
2.2.6 Gli <i>skolià mele</i>	100
2.3 Le innovazioni di Terpandro.	101
2.4 Clona.....	107
2.5 Ardalo di Trezene.	110
2.6 Cepione.....	111

2.7 Archiloco.	112
2.8 La seconda <i>katastasis</i> musicale	117
2.8.1 Taleta.	117
2.8.2 Polimnesto di Colofone.	122
2.8.3 Sacada.....	127
2.8.4 Senodamo e Senocrito.	131
 3. I POETI “CANONICI” E LASO DI ERMIONE.....	137
3.1 Alcmane e un riferimento a Corinna.	137
3.2 Alceo.....	142
3.3 Stesicoro.	144
3.3.1 Stesicoro e la citarodia.....	145
3.3.2 La musica di Stesicoro.....	153
3.3.3 Le innovazioni metriche di Stesicoro	156
3.4 Saffo.	158
3.5 Pindaro (e Simonide e Bacchilide)	160
3.5.1 Le citazioni di Pindaro come fonte letteraria	161
3.5.2 Pindaro come un modello di stile.	166
3.6 Laso di Ermione	171
 4. LA “MUSICA NUOVA”	176
4.1 Gli esponenti della Musica Nuova.....	177
4.1.1 Melanippide	180
4.1.2 Cinesia.	186
4.1.3 Frinide.....	188
4.1.4 Timoteo e Filosseno di Citera.....	193
4.2 Cenni su altri innovatori.	209
4.3 Cenni sui conservatori del V e IV sec. a.C.....	215
 CONCLUSIONI.....	218
GLOSSARIO	223
INDICE DEI POETI LIRICI IN ORDINE DI TRATTAZIONE	226
INDICE DEI POETI LIRICI IN ORDINE ALFABETICO	227
BIBLIOGRAFIA.....	228

INTRODUZIONE

Obiettivi della dissertazione.

Il trattato *De Musica*, trasmesso nel *Corpus dei Moralia* di Plutarco, si configura come un dialogo ambientato nella dimora di un certo Onesicrate durante un pranzo organizzato in occasione dei Saturnali e si articola in due lunghi discorsi: il primo, quello di Lisia (capitoli 3-14), si incentra sulla nascita e sull'evoluzione della musica nel corso della storia; il secondo, quello di Soterico (capitoli 15-42), cura gli aspetti più tecnici della musica e insieme quelli etici ed estetici, sempre, però, calati nel contesto storico.

Si deve precisare, tuttavia, che non si tratta di un'opera strutturata in modo sistematico. Infatti, già ad una prima lettura, il *De Musica* risulta essere un trattato alquanto disorganico. Ciò è dovuto principalmente al fatto che l'autore, come si avrà modo di accertare nel corso della dissertazione, adopera una molteplicità di fonti, senza essere sempre in grado di riorganizzarle in modo da creare un discorso coerente. Il fatto che le riflessioni musicali di natura tecnica siano inserite all'interno del più ampio contesto d'informazione storica e siano affrontate anche dal punto di vista della riflessione etica fa del *De Musica* un trattato peculiare rispetto agli altri trattati di musica pervenuti dall'antichità, che affrontano l'argomento da un punto di vista per lo più tecnico-teorico¹. Inoltre, un aspetto di particolare interesse, che contribuisce all'originale taglio storico del trattato, è la presenza diffusa di testimonianze e di citazioni legate ai poeti lirici.

Questa dissertazione, dunque, è pensata come una discussione su tutti i poeti lirici così come li menziona lo Pseudo-Plutarco nel *De Musica* sotto forma sia di testimonianze sia di citazioni, con l'intento di offrire un commento sistematico incentrato sui singoli poeti. Sono partita dall'idea che una ricerca così strutturata trovasse appunto la sua giustificazione nel fatto che all'interno del *De Musica* non si riscontra una sistematicità nella trattazione dei poeti: lo Pseudo-Plutarco non costruisce un discorso organico e coerente, iniziando, per esempio, dalle informazioni sulla vita di un poeta per concludere con quelle sullo stile. Al contrario, all'interno di ogni capitolo del trattato, troviamo disseminate delle informazioni su vari poeti, che possono riguardare tanto la cronologia e la vita, quanto le innovazioni da loro apportate alla musica oppure i metri da loro utilizzati.

¹ Tra i principali trattati di musica annoveriamo gli *Elementa Harmonica* di Aristosseno, la *Sectio Canonis* di Euclide, il *De Musica* di Filodemo, l'*Enchiridion* di Nicomaco, l'*Eisagogè Harmonikè* di Cleonide, gli *Harmonikà* di Tolemeo, il *De Musica* di Aristide Quintiliano e l'*Eisagogè Technes Mousikès* di Bacchio.

La scelta di limitare l'analisi ai poeti lirici è stata dettata dal fatto che essi ricorrono nel testo con una frequenza molto maggiore rispetto ai giambografi o agli elegiaci, quasi del tutto assenti, e rispetto anche ai tragediografi e ai commediografi, come Eschilo, Ferecrate e Aristofane, che sono menzionati molto sporadicamente. I passi presi in analisi forniscono informazioni poco dettagliate sul conto della maggior parte dei lirici. Tuttavia, in alcuni casi, il trattato è una fonte indispensabile per l'acquisizione di alcune notizie che non sarebbero pervenute altrimenti.

Sarà, inoltre, necessario porre un'attenzione costante al modo in cui di volta in volta lo Pseudo-Plutarco utilizza le sue fonti, con l'obiettivo di individuare almeno quelle che ricorrono con maggiore rilevanza all'interno del trattato.

Tradizione manoscritta e cenni sulla questione dell'autenticità del trattato.

Il *De Musica* trasmessoci sotto il nome di Plutarco è considerato dalla maggior parte dei critici un'opera spuria, la cui composizione andrebbe collocata intorno alla seconda metà del II sec. d.C., ma il problema della sua paternità resta una *vexata quaestio*. Molti studiosi, infatti, hanno ritenuto e ritengono tuttora spuria questa operetta, sulla base di criteri stilistici, contenutistici, assiologico-artistici ed extratestuali, ma non tutti concordano con questa posizione. Per esempio D'Ippolito, in un suo recente articolo, si impegna a confutare punto per punto le motivazioni di chi nega la paternità plutarchea del *De Musica*, schierandosi, invece, a favore della sua autenticità².

Benché il fine ultimo della mia ricerca non sia quello di prendere posizione a sostegno dell'autenticità o inautenticità dell'opera, ritengo necessario fornire almeno qualche cenno sulla sua tradizione manoscritta, dando rilievo a quei criteri di analisi che D'Ippolito definisce "extratestuali"³.

È innanzitutto il caso di ricordare che nel corso degli ultimi trent'anni molti studi e convegni sono stati dedicati all'intero *corpus* delle opere plutarchee. Spicca, in particolar modo, l'impegno profuso da Italo Gallo nel coordinamento di giornate di studio⁴, nella cura di miscellanee su Plutarco⁵, e soprattutto nell'organizzazione di importanti convegni plutarchei, i cui Atti si sono susseguiti con grande regolarità. Diversi sono gli aspetti dell'opera di

² D'Ippolito 2011, 212-222.

³ I criteri extratestuali diplomatici "coinvolgono documenti che dovrebbero costituire i punti di partenza oggettivi per ogni indagine pseudoepigrafica, e riguardano sia la tradizione diretta (epigrafi, papiri, codici medievali) sia quella indiretta" (D'Ippolito 2011, 209).

⁴ P.es. Gallo 1988b; Gallo-Laurenti 1992.

⁵ P.es. Gallo 1992b.

Plutarco sui quali si sono focalizzati questi convegni, dalla filosofia alla religione, dalle strutture formali alle questioni linguistiche e testuali, dalle scienze alla politica, dalla retorica alla fortuna nei secoli successivi⁶.

In questo fervido panorama di studi, notevole rilevanza ha un saggio di Garzya, dove si affronta appunto la questione della tradizione manoscritta dei *Moralia*⁷, tradizione che lo studioso riduce essenzialmente a due rami, mentre l'esistenza di un terzo ramo viene da lui considerata più apparente che reale⁸.

Varie, del resto, risultano le problematiche legate a questa tradizione, prima tra tutte l'assenza di un inventario adeguato dei manoscritti che sia completo e sistematico, e per il quale, come ammonisce Garzya, sarebbe necessaria un'indagine a tappeto⁹.

Bisogna, inoltre, considerare che il lavoro di *recensio* non è semplice, dal momento che la presenza dei singoli scritti all'interno dei vari codici non è costante. L'unica eccezione è rappresentata dall'edizione planudea che, configurandosi come raccolta completa delle opere di Plutarco, contiene tutti i *Moralia* che all'epoca di Massimo Planude erano noti¹⁰.

In un tale contesto, il *De Musica* occupa una posizione particolare: esso ci è pervenuto attraverso la famiglia di codici dell'edizione planudea dei *Moralia*, ma non è menzionato nel catalogo di Lampria¹¹ né compare nei codici non planudei delle opere plutarchee. Quest'assenza ha indotto molti studiosi a reputare che l'operetta fosse spuria: Wilamowitz, ad esempio, ha attribuito proprio a Massimo Planude la responsabilità dell'inserimento erroneo del trattato nel *corpus* delle opere plutarchee¹².

L'operetta è trädita anche dai manoscritti che contengono il *corpus* dei trattati musicali, tra i quali vanno menzionati soprattutto il *Marcianus Ven. app. VI 10* di XII sec. (M) e il *Neapolitanus III C 3* di XV sec. (N), che si è rivelato molto importante ai fini della *recensio*.

In aggiunta alla famiglia planudea dei *Moralia* e al *corpus* dei trattati musicali, vanno menzionati altri due codici, che trasmettono il *De Musica* insieme ad alcuni trattati sull'introduzione all'opera di Platone: il *Laurentianus 59,1* di XIV secolo (a) e l'*Angelicanus 101* di XVI secolo.

⁶ Brenk-Gallo 1986; Gallo 1988a; D'Ippolito-Gallo 1991; Gallo 1992a; Gallo-Scardigli 1995; Gallo 1996; Gallo 1998; Gallo-Moreschini 2000; Gallo 2004; Volpe-Ferrari 2007; Zanetto-Martinelli Tempesta 2010; Volpe 2014.

⁷ Garzya 1988.

⁸ Garzya 1988, 27.

⁹ Garzya 1988, 20.

¹⁰ Flacelière-Irigoin 1987, CCLXXI e Manfredini 1988, 123. I principali codici contenenti tutti i sessantanove trattati sono α Ambr. C 126 inf. (=859); A Paris. Gr. 1671; γ Vatic. Gr. 139.

¹¹ Lasserre 1954; Ballerio 2000, 9.

¹² Wilamowitz 1921, 76-77; Ballerio 2000, 9.

Lasserre ha provato a ricostruire uno stemma relativo alla tradizione del *De Musica*, partendo da una constatazione: sia il testo del *De Musica* trådito dai codici platonici, sia quello trådito dai codici della famiglia planudea mostrano un'evidente parentela con il testo della stessa operetta presente in N, codice che (come si è detto) appartiene al *corpus* dei trattati musicali. Quindi entrambi i rami di trasmissione (il platonico e il planudeo) devono aver incorporato il testo prendendolo da un esemplare - più antico di N e dal quale N discende - di questo *corpus*.

Sulla base degli errori congiuntivi, Lasserre individua, per il *corpus* dei trattati musicali, un archetipo unico, in onciale,¹³ dal quale sarebbero derivate due famiglie, *f* e *m*. Di queste due famiglie solo *m* ha trasmesso il *De Musica*: al suo interno Lasserre identifica due rami, il primo, *n*, dal quale discendono N ed a, il secondo, *o*, il cui rappresentante più antico è considerato M¹⁴.

Dopo qualche anno Ziegler, nella prefazione all'edizione teubneriana del *De Musica*, ha preso le mosse dalle indagini di Lasserre, da un lato attribuendogli il merito di aver capito per primo quanto siano importanti sul piano editoriale i codici N e a, ma dall'altro lato ravvisando delle carenze nel suo modo di gestire la *recensio* dei codici, che lo porta a presentare un testo che "locis sat multis aperte corruptus sensu plane careat"¹⁵. Di conseguenza, il testo di Ziegler si discosta in più punti da quello di Lasserre.

Ancora oggi, per il *De Musica*, l'edizione critica di riferimento è quella di Ziegler, alla quale io stessa mi atterrò nelle pagine di questo lavoro. Adotterò di norma la traduzione di Ballerio, segnalando di volta in volta i casi in cui me ne discosto.

Sinossi del trattato.

Propongo qui di seguito una sinossi dell'intero trattato, che fornisca una panoramica complessiva sulla struttura dell'operetta e sui suoi contenuti, con una particolare attenzione ai passi nei quali vengono menzionati e discussi i poeti lirici.

(CAP. 1, 1131b-c) Attraverso un paragone con l'utilità dell'arte militare, si riflette sull'importanza della cultura come "essenza del benessere e causa di equilibrio" (τὴν δὲ παιδείαν, οὐσίαν εὐδαιμονίας οὔσαν αἰτίαν τ'εὐβουλίας), in quanto essa può risultare utile non solo per una famiglia, una città o un popolo, ma per tutto il genere umano.

¹³ Lasserre riferisce che questo dato era già stato stabilito da Düring (Lasserre 1954, 107).

¹⁴ Lasserre 1954, 105-109.

¹⁵ Ziegler-Pohlenz 1966³, VI.

(CAP. 2, 1131d-e) Si forniscono le coordinate spazio-temporali entro cui è collocato il dialogo, strutturato in due monologhi piuttosto estesi. Siamo a casa del “nobile Onesicrate” nel secondo giorno dei Saturnali. Tra gli invitati a pranzo sono menzionati Soterico e Lisia, che saranno i due interlocutori attivi durante tutto il trattato. Onesicrate, dopo aver preso la parola, esorta gli invitati a discutere sulla “scienza pertinente al suono”: partendo da una citazione di Omero sull’abitudine degli Achei di onorare Apollo con canti e danze, egli chiede ai commensali di illustrare l’evoluzione della musica nel tempo, gli studiosi illustri che si occuparono della scienza musicale ed, infine, gli scopi e l’utilità di questa attività.

(CAP. 3, 1131f-1132c) Lisia prende la parola e, dopo una breve introduzione sugli studiosi che si occuparono della questione della decadenza della musica da un lato, e della scienza armonica dall’altro, elenca i nomi di coloro che furono considerati i primi poeti e musicisti. Si tratta di figure appartenenti al mito, più che alla storia, e la fonte di riferimento, tra l’altro esplicitamente citata, è la *Raccolta di Musicisti* di Eraclide Pontico (IV sec. a.C.).

La “ rassegna ” inizia da Anfione, figlio di Zeus ed Antiope che, secondo Eraclide, sarebbe stato il primo a comporre poesie e a cantarle con l’accompagnamento della cetra. Sono poi menzionati Lino di Eubea, che avrebbe composto dei canti trenodici, Ante di Antedone, autore di inni, Piero di Pieria, che secondo Eraclide avrebbe composto dei poemi sulle Muse. Filammone di Delfi, che raccontò nei suoi canti le peregrinazioni di Leto e la nascita di Artemide e Apollo. Segue Tamiri di Tracia, noto agli antichi per la voce più bella e il canto più armonioso, tanto che scese in competizione con le Muse. Tamiri sarebbe stato compositore di un’opera sulla guerra dei Titani contro gli dèi.

Subito dopo sono citati due personaggi del mito, con un riferimento al loro stile poetico. Si tratta di Demodoco di Corcira, che compose un’opera sulla distruzione di Troia e sulle nozze di Afrodite ed Efesto, e Femio di Itaca, cantore di una composizione sul ritorno da Troia dei compagni di Agamennone. Essi, al pari di Stesicoro e dei poeti antichi, avrebbero composto versi aggiungendovi poi il canto. E lo stesso avrebbe fatto, sempre secondo quanto riferisce Eraclide, Terpandro, che applicava ai suoi *epe* e a quelli di Omero la musica appropriata a ciascun *nomos*.

Clona, invece, sarebbe stato il primo compositore di *nomoi* aulodici e canti processionali, e autore sia di versi epici che elegiaci; Polimnesto di Colofone avrebbe impiegato le stesse forme poetiche di Clona.

(CAP. 4, 1132d-e) Il capitolo è incentrato sulla nascita e sulle caratteristiche dei primi *nomoi* citarodici, istituiti all'epoca di Terpandro. Di essi è detto che sono più antichi degli aulodici e che Terpandro fu il primo ad attribuire loro un nome. Egli avrebbe composto anche proemi citarodici in versi epici e questa notizia sarebbe confermata dal fatto che Timoteo cantò i suoi primi *nomoi* citarodici utilizzando lo stesso tipo di versi, mescolando ad essi lo stile ditirambico, per non apparire un trasgressore delle regole della musica antica. Nella parte finale di questo capitolo lo Pseudo-Plutarco cambia fonte, dichiarandola esplicitamente: si tratta di Glauco di Reggio (V-IV sec. a.C.), dal quale egli ricava brevi informazioni sulla vita e sulla carriera citarodica di Terpandro: personaggio di spicco nell'arte citarodica, sarebbe vissuto in tempi antichissimi, addirittura prima di Archiloco, e avrebbe vinto quattro volte gli agoni pitici.

(CAP. 5, 1132f-1133b) L'organizzazione del discorso in questo capitolo non è del tutto ordinata e sistematica, poiché la parte iniziale è interessata da un ulteriore cambio della fonte: si tratta della *Raccolta di notizie sulla Frigia* di Alessandro detto Poliistore (II-I sec. a.C.), dalla cui testimonianza si evince che il primo suonatore di aulo fu Iagni, al quale seguirono suo figlio Marsia e poi Olimpo, che per primo avrebbe introdotto tra i Greci la musica strumentale, come fecero anche i Dattili idei. È opinione diffusa¹⁶ che per il resto del capitolo la fonte adoperata torni ad essere l'opera di Glauco. Il trattatista, in seguito, afferma che Orfeo sembra non avere imitato nessuno, in quanto la sua opera non assomiglia a quelle precedenti dei compositori di canti accompagnati dall'aulo. Terpandro, invece, avrebbe preso come modello i versi di Omero e i canti di Orfeo, e inoltre avrebbe eseguito alcuni *nomoi* citarodici del poeta antico Filammone di Delfi.

Seguono delle informazioni sulla patria di Clona (Tegea, secondo gli Arcadi, Tebe, secondo i Beoti). Si dice che egli visse poco dopo Terpandro e che compose *nomoi* aulodici, tra cui il *nomos Apothetos* e quello chiamato *Schoinion*, mentre, per alcuni, prima di Clona visse e compose musica aulodica Ardalo di Trezene. Contestualmente lo Pseudo-Plutarco fa menzione del poeta Polimnesto, autore dei *nomoi Polimnesti*, sottolineando il fatto che egli è ricordato anche dai lirici Pindaro e Alcmane.

(CAP. 6, 1133b-d) Il capitolo, incentrato ancora una volta sui *nomoi* citarodici, prende l'avvio da un'osservazione sullo stile citarodico terpanereo, secondo la quale esso si sarebbe

¹⁶ Barker 1984, 210 n. 33.

mantenuto semplice nella sua forma fino all'età di Frinide. Subito dopo si elencano le caratteristiche del *nomos* antico e si fornisce una spiegazione sull'origine del termine. Seguono una rapidissima, se non superficiale, osservazione sugli argomenti trattati nella sezione iniziale del *nomos* (la dedica agli dèi, composta a piacere, nel proemio, e poi la poesia di Omero e degli altri) e un riferimento ai proemi esemplari di Terpandro. È menzionato anche Cepione, discepolo di Terpandro, in relazione ad un tipo di cetra che fu chiamata "asiatica" perché l'avrebbero utilizzata i citarodi di Lesbo. Tra questi è menzionato Pericleto, che sarebbe stato l'ultimo vincitore delle Carnee a Sparta. La fine del capitolo è dedicata al tentativo di collocare cronologicamente Ipponatte, sulla base delle date di Pericleto.

(CAP. 7, 1133e-f) Qui il trattatista afferma di voler trattare i *nomoi* auleici, ponendo una particolare attenzione al *nomos Policefalo* e al *nomos Harmatios*. Riguardo al primo, sono presentate due tradizioni sulla sua attribuzione rispettivamente ad Olimpo il giovane o a Cratete. Dal momento che si parla di Olimpo il giovane, vengono fornite informazioni anche riguardo ad un suo ipotetico avo, quell'Olimpo che sarebbe stato il discepolo favorito di Marsia, autore di *nomoi* religiosi e fautore dell'introduzione in Grecia dei *nomoi* enarmonici.

Per quanto riguarda il secondo *nomos* citato, l'*Harmatios*, lo Pseudo-Plutarco riferisce che ne fu creatore Olimpo, il discepolo di Marsia; di quest'ultimo afferma che per alcuni il suo vero nome era Masses e che secondo la tradizione egli era figlio di Iagni, lo scopritore dell'arte auleica. In questo contesto è esplicitamente citata la fonte adoperata dal trattatista: si tratta di uno scritto di Glauco sui poeti antichi, dal quale si ricava la singolare notizia che Stesicoro di Imera prese a modello non Orfeo, né Terpandro, né Archiloco, né Taleta, bensì Olimpo.

(CAP. 8, 1134a-b) Il capitolo si apre con la notizia, ricavata da Ipponatte, secondo la quale un antico *nomos* antico chiamato *Kradias* sarebbe stato eseguito da Mimnermo con l'aulo. A conferma di ciò, lo Pseudo-Plutarco riporta la testimonianza di un'iscrizione sull'agone musicale delle Panatenee, la quale rende noto che i cantori al suono dell'aulo cantavano distici elegiaci posti in musica.

È poi menzionato Sacada di Argo in qualità di compositore di versi lirici ed elegiaci posti in musica, valente auleta e vincitore per tre volte negli agoni pitici. Il trattatista, successivamente, aggiunge un'informazione di carattere generale sulla musica, affermando che al tempo di Sacada e di Polimnesto esistevano tre modi musicali (il dorico, il frigio e il

lidio) e che Sacada compose un *nomos* utilizzandoli tutti e tre, uno per strofa (il cosiddetto *nomos Trimelès*). Propone, poi, una tradizione alternativa che fa capo all'iscrizione di Sicione, dalla quale si evince che creatore di questo *nomos Trimelès* fu Clona.

(CAP. 9, 1134b-d) Il capitolo si apre con un rapido *excursus* sulle *katastaseis* musicali a Sparta, la prima istituita da Terpandro, la seconda organizzata da Taleta di Gortina, Senodamo di Citera, Senocrito di Locri, Polimnesto di Colofone e Sacada di Argo. Sotto la spinta di questi poeti sarebbero state istituite feste a Sparta, in Arcadia e ad Argo. Il trattatista opera una distinzione tra le scuole dei vari poeti: quelli della scuola di Taleta, Senodamo e Senocrito componevano peani, e quelli della scuola di Sacada componevano elegie. Secondo la testimonianza di Pratina, invece, Senodamo fu compositore di iporchemi e non di peani. Anche Pindaro impiegò questo genere di composizione poetica.

(CAP. 10, 1134d-e) Continua il discorso sulle composizioni dei poeti promotori delle due *katastaseis*, e sui generi da loro impiegati. Di Polimnesto si dice che compose *nomoi* aulodici, forse utilizzando le caratteristiche principali del *nomos Orthios*. Si parla, poi, del modo di comporre di Taleta, il quale non si sa se sia stato o meno autore di peani. Egli avrebbe imitato i canti di Archiloco, ampliandoli e utilizzando il ritmo peonico e cretico che invece Archiloco, Orfeo e Terpandro non avevano utilizzato. Il suo modello sarebbe stata la musica di Olimpo. Di Senocrito di Locri non si sa se compose peani, ma si dice che abbia composto racconti eroici provvisti di azione che alcuni chiamarono ditirambi. Di Taleta, infine, è detto che fu più anziano di Senocrito.

(CAP. 11, 1134f-1135c) Il capitolo è completamente incentrato sul primo Olimpo, discepolo prediletto di Marsia e inventore del genere enarmonico. Lo Pseudo-Plutarco, qui, impiega come fonte Aristosseno di Taranto (IV sec. a.C.), per spiegare come si immagina siano avvenute la scoperta e l'evoluzione del genere enarmonico a opera di Olimpo. Tra i primi pezzi enarmonici del poeta, l'autore cita e spiega le caratteristiche della scala denominata *Spondeion*, concludendo con l'affermazione che Olimpo fu il fondatore dello stile nobile, specificamente greco.

(CAP. 12, 1135c-d) Il capitolo è dedicato alle innovazioni ritmiche dei poeti antichi. Lo Pseudo-Plutarco sostiene che furono scoperti vari tipi e specie di ritmi, ma poi non

approfondisce la questione e si limita ad affermare che Terpandro e, dopo di lui, Polimnesto, Taleta e Sacada, Alcmane e Stesicoro, pur innovando, si attengono al carattere nobile della musica. Cresso, Timoteo, Filosseno e altri compositori loro contemporanei, invece, nell'innovare, abbandonarono lo stile nobile, in favore di uno stile volgare, "popolare e mercenario" (τὸ φιλόανθρωπον καὶ θεματικόν). Così, sarebbe caduta in disuso la musica dal carattere semplice e solenne.

(CAP. 13, 1135d-e) Lisia conclude il suo discorso passando la parola all'amico Soterico.

(CAP. 14, 1135f-1136b) Soterico prende la parola e spiega che secondo la tradizione fu Apollo lo "scopritore dei doni benefici della musica". A lui apparterebbe non solo la cetra, ma anche l'aulo, la cui invenzione era stata da alcuni attribuita a Marsia, Olimpo e Iagni. Soterico aggiunge che la conferma di questa notizia si trova nelle testimonianze di alcuni autori tra cui Alceo, che in uno dei suoi inni avrebbe ricordato i cori e le cerimonie sacrificali condotte davanti al dio con l'accompagnamento degli auli.

A sostegno di questa affermazione, è riportata anche la testimonianza di una statua di Apollo, eretta a Delo, che nella mano destra regge un arco e nella sinistra le Cariti, ciascuna con uno strumento musicale (rispettivamente una lira, un aulo e una *syrinx*). Le fonti di riferimento sono due: Anticlido di Atene (IV sec. a.C.) e Istro (nelle sue *Epifanie* di Apollo, III sec. A.C.). Dopo una serie di informazioni sulle processioni che si svolgevano durante alcune feste sacre, è attribuita ad Alcmane la notizia secondo la quale il dio stesso suonò l'aulo. A Corinna, invece, si attribuisce la notizia secondo la quale Apollo imparò a suonare l'aulo da Atena.

(CAP. 15, 1136b-c) Con questo capitolo si apre la vera e propria discussione sul carattere etico della musica, che non tralascia l'analisi degli aspetti musicali più tecnici. Dopo un riferimento al terzo libro della *Repubblica* di Platone, all'interno del quale il filosofo, affrontando il discorso sul carattere etico della musica, esprime il suo rifiuto per l'armonia lidia, sono indicati quegli autori che, secondo la tradizione, avrebbero impiegato tale tipo di armonia. Per Aristosseno fu Olimpo il primo ad utilizzarla, suonando con l'aulo l'epicedio per Pitone. Secondo altri, invece, sarebbe stato Melanippide l'iniziatore di questo genere di melodia. Pindaro, nei suoi peani, sostiene che tale armonia fu introdotta per la prima volta alle

nozze di Niobe. Infine, per altri ancora fu un certo Torebo ad impiegare per primo l'armonia lidia.

(CAP.16, 1136d-e) Il capitolo si apre con un approfondimento sull'armonia misolidia, dal carattere adatto a suscitare emozioni e appropriato alla tragedia. Secondo Aristosseno fu Saffo a scoprirla e da lei l'appresero i tragediografi che la unirono all'armonia dorica, che esprime solennità e nobiltà. Secondo un'altra tradizione¹⁷, invece, fu l'auleta Pitoclido lo scopritore della Misolidia e, successivamente, Lamprocle di Atene ne modificò la struttura scalare. Il capitolo si chiude con la descrizione dell'armonia lidia rilassata, che sarebbe antitetica alla misolidia, ma simile all'armonia ionia, e che sarebbe stata inventata da Damone di Atene.

(CAP. 17, 1136e-1137a) Il capitolo si incentra sulle differenze di carattere delle varie armonie e sulla preferenza di Platone per l'armonia dorica, a causa del suo carattere solenne. Platone è consapevole del fatto che Alcmane, Pindaro, Simonide, Bacchilide composero partenie nell'armonia dorica e che quest'ultima caratterizzava anche canti processionali, peani, lamenti tragici e determinati canti erotici. Il filosofo, tuttavia, non ignorava il modo lidio né lo ionio.

(CAP. 18, 1137a-b) Nel continuare il discorso di carattere etico, il trattatista spiega che Olimpo, Terpanandro e tutti quelli che condivisero le loro scelte musicali evitarono l'uso di molte note e di uno stile compositivo complesso. Benché, infatti, le loro composizioni implicassero solo tre note e risultassero semplici, esse erano migliori di quelle complesse, al punto che nessuno riuscì a eguagliare lo stile di Olimpo.

(CAP. 19, 1137b-d) Lo scopo del capitolo è dimostrare che alcune strutture musicali non venivano impiegate non perché non le si conoscesse, ma per il loro carattere disdicevole. Si fa menzione di alcune note che, sebbene non fossero sconosciute ai musici, furono tuttavia evitate nella melodia, in determinate composizioni. Ma il fatto che queste note fossero già conosciute è dimostrato, secondo il trattatista, dal fatto che Olimpo e i suoi seguaci, nell'accompagnamento musicale dei brani frigi, impiegavano note come la *nete synemmenon*, che in genere veniva evitata nella melodia perché chi l'avesse utilizzata ne avrebbe provato vergogna.

¹⁷ Si tratta, probabilmente, dei cosiddetti *harmonikoi* (V-IV sec. a.C.), ma il testo, come si vedrà nel corso della dissertazione, è corrotto.

(CAP. 20, 1137e-f) Un discorso simile è affrontato per il genere d'accordatura utilizzato nella tragedia. I tragediografi antichi, infatti, non utilizzavano il genere cromatico, mentre la citarodia lo utilizzò fin dal principio. Così Eschilo e Frinico evitarono il genere cromatico, pur conoscendolo. Anche Pancrate lo evitò nella maggior parte dei casi, impiegandolo solo in alcune composizioni, per sua scelta. Infatti egli stesso dichiarò di voler imitare lo stile di Pindaro e Simonide.

(CAP. 21, 1137f-1138c) Qui sono esplicitamente menzionati Tirteo di Mantinea, Andrea di Corinto e Trasillo di Fliunte che evitarono per scelta alcuni elementi musicali quali il genere cromatico, la modulazione, l'impiego di molte note nei ritmi, nelle armonie, nei modi di dizione e di composizione e nell'esecuzione. Telefane di Megara, invece, si oppose all'utilizzo di un congegno chiamato *syrinx*¹⁸ per l'aulo, a tal punto che non solo proibì ai costruttori di applicarla allo strumento ma addirittura, per questo motivo, rifiutò di presenziare alle gare pitiche.

Il trattatista torna a spiegare che rifiutare un determinato procedimento musicale non vuol dire non conoscerlo. Adduce, così, l'esempio di alcuni compositori, in opposizione tra di loro per le scelte stilistiche. Il primo esempio è rappresentato dai discepoli della scuola di Dorione che non utilizzavano lo stile di Antigenide poiché lo disprezzavano, non perché lo ignorassero, e lo stesso discorso vale, ovviamente, per i discepoli della scuola di Antigenide nei confronti dello stile di Dorione. Il secondo esempio riguarda coloro che abbandonarono lo stile di Timoteo per quello di Poliido.

Il capitolo si conclude con un'osservazione sul fatto che anche gli antichi utilizzarono forme di composizione complesse, ma il loro interesse era incentrato per lo più sul ritmo, mentre l'interesse dei moderni si incentrava maggiormente sulla melodia.

(CAPP. 22 – 25, 1138c-1140b) Questa sezione è dedicata alla teoria pitagorica sulla natura matematica dell'armonia, filtrata attraverso il pensiero platonico ed aristotelico.

(CAPP. 26 – 27, 1140b-e) Questi due capitoli si concentrano sul valore paideutico della musica, che per i Greci serviva a plasmare e improntare all'equilibrio l'animo dei giovani, specialmente in previsione dei pericoli della guerra. Si mette in evidenza come la musica

¹⁸ Lo Pseudo-Plutarco non fornisce informazioni dettagliate sulla natura di questa *syrinx*, ma è certo che non la si può identificare con lo strumento musicale creato da Pan.

accompagnasse sia gli assalti veri e propri sia i combattimenti agonali che si svolgevano durante le feste (è riportato l'esempio delle feste Stenee).

Il trattatista ci informa, inoltre, che in tempi ancora più antichi i Greci non conoscevano la musica per il teatro, ma la eseguivano per onorare gli dèi. Tuttavia, col passare del tempo la musica andò corrompendosi, al punto tale che non fu più possibile ricordare o comprendere il genere musicale adatto all'educazione.

(CAP. 28, 1140f-1141b) Il capitolo è dedicato alle invenzioni e alle innovazioni in ambito musicale: esse non mancarono nell'età antica, ma furono realizzate nel rispetto della convenienza. A Terpendro, ad esempio, sono attribuiti l'introduzione della *nete* dorica, il modo misolidio¹⁹ e la melodia orzia, che impiega il piede orzio ed il trocheo semanto. Si riporta anche una testimonianza di Pindaro, secondo la quale Terpendro fu anche l'iniziatore degli *Skolià mele*. Si afferma, inoltre, che Archiloco scoprì i trimetri e la *parakatalogé*. Egli introdusse, inoltre, vari tipi di metro con relative combinazioni, la pratica di recitare i giambi con l'accompagnamento strumentale, e anche l'accompagnamento all'acuto del canto.

(CAP. 29, 1141b-c) Questo capitolo funge da collegamento tra la descrizione delle innovazioni musicali messe in atto dagli antichi e le innovazioni dei poeti del V secolo che portarono alla corruzione musicale. A Polimnesto sono attribuiti il modo ipolidio e l'aumento dell'*eklysis* e dell'*ekbolé*, ad Olimpo il genere enarmonico e alcuni ritmi. A Laso di Ermione invece, è addossata la responsabilità di aver per primo rivoluzionato la musica con l'impiego di scale caratterizzate da un maggior numero di note²⁰.

(CAP. 30, 1141c-1142a) Prosegue il discorso sulla rivoluzione musicale del V secolo a.C. Sono chiamati in causa i ditirambografi Melanippide, Filosseno e Timoteo, ai quali è rivolta l'accusa di non essere rimasti fedeli allo stile della musica preesistente. Di Timoteo, ad esempio, il trattatista dice che apportò delle modifiche alla quantità di corde della lira²¹, che fino a Terpendro erano sette. Aggiunge, poi, che anche l'arte auletica acquisì uno stile complesso.

¹⁹ Nel capitolo 15 lo Pseudo-Plutarco affermava, invece, che l'*harmonia* misolidia fu inventata da Saffo.

²⁰ La reale entità dell'innovazione musicale apportata da Laso di Ermione e ripresa dai ditirambografi del V sec. a.C. è di non facile individuazione, dal momento che lo Pseudo-Plutarco, per spiegare in cosa essa consista, utilizza il verbo διαρρίπτω, che è stato inteso in modi differenti dagli studiosi. La questione sarà affrontata nel corso della dissertazione.

²¹ Anche in questo caso il verbo utilizzato è διαρρίπτω.

Dopo aver fornito il quadro generale della rivoluzione musicale, il trattatista passa a questioni di maggior dettaglio, riportando un ampio brano della commedia *Chirone* di Ferecrate (fr. 155, 1-28 K.-A.) in cui la Musica, nelle vesti di una donna maltrattata, spiega alla Giustizia quali danni abbia dovuto subire. Il primo a oltraggiarla fu Melanippide, che la rese più languida ampliando l'estensione della scala musicale verso le note gravi. In seguito Cinesia, definito “maledetto Ateniese” (ὁ κατάρατος Ἀττικός), fece uso della modulazione tra armonie. Poi Frinide è accusato di aver aumentato il numero di corde e di essersi servito di uno *strobilos*²² di sua invenzione. Tuttavia, essendo un uomo moderato, egli riparò ai suoi errori. Anche Timoteo è accusato di aver aumentato il numero di corde della lira e di aver utilizzato uno stile ricco di disegni melodici complessi. A questo punto, il trattatista inserisce una testimonianza di Aristofane su un'innovazione apportata da Filosseno, per poi tornare alla citazione del *Chirone* ferecrateo, descrivendo le assurdità musicali (trilli acuti e blasfemi, modulazioni inappropriate) plausibilmente, perpetrate dallo stesso Filosseno²³.

(CAP. 31, 1142b-c) Il capitolo si apre con un'osservazione di Aristosseno su come l'insegnamento e la formazione determinino una pratica corretta o distorta della musica. Segue l'esempio di Telesia di Tebe, un compositore dei tempi di Aristosseno, che fu istruito da giovane nello stile musicale nobile di lirici quali Pindaro, Dionisio di Tebe, Lampro e Pratina, ma che, in un certo periodo della sua vita, si lasciò sedurre dalla musica elaborata, prodotta per il teatro, e dalle composizioni di Timoteo e Filosseno. Tuttavia, data la sua formazione solidamente tradizionale, quando si cimentò nello stile di questi ultimi non ebbe successo.

(CAP. 32, 1142d-e) Qui il trattatista si sofferma sulla necessità di affiancare allo studio della musica la guida della filosofia, che è la sola disciplina che sappia delimitare correttamente ciò che è utile e appropriato alla musica.

(CAP. 33, 1142e-1143d) Il trattatista cerca di approfondire il discorso iniziato nel capitolo 32, spiegando che l'area di competenza della scienza armonica si limita allo studio di generi, intervalli, scale, note, tonalità, e modulazioni melodiche, ma che essa non è in grado di

²² Sulla natura dello *strobilos* sono state proposte interpretazioni differenti che saranno esposte nella sezione dedicata a Frinide.

²³ Tuttavia, secondo alcuni studiosi, anche questi ultimi versi ferecratei (vv. 26-28) si riferiscono a Timoteo e non a Filosseno.

distinguere le scelte musicali appropriate da quelle che non lo sono. Così, fa notare che non è grazie alla scienza armonica che si comprende se il “compositore dei Misi” (ὁ ποιητής, [ὅμ]οιον εἶπεῖν, ἐν Μυσοῖς) – il riferimento dovrebbe essere a Filosseno – abbia compiuto una scelta appropriata nell’usare la tonalità ipodorica all’inizio, la misolidia e la dorica alla fine, l’ipofrigia e frigia nel mezzo. Lo stesso discorso vale per i singoli elementi musicali. Generi, scale, melodie: nessuno di questi elementi implica una conoscenza adeguata dell’uso appropriato della musica. Lo stesso vale per la scienza ritmica.

Il carattere morale dipende dalla combinazione o mescolanza degli elementi musicali, come accade nella parte iniziale del *nomos* di Atena attribuito ad Olimpo, dove il genere enarmonico si trova unito alla tonalità frigia e al *peone epibato*.

Il capitolo si conclude con l’osservazione che né la scienza armonica, né la ritmica, né alcuna altra scienza che si occupi dei singoli aspetti della materia è in grado di distinguere il carattere morale e di valutare gli altri elementi.

(CAPP. 34 – 39, 1143e-1145d) Questi capitoli non contengono alcun riferimento a poeti. Pertanto li si riassume brevemente.

❖ Nel cap. 34 lo Pseudo-Plutarco introduce un discorso sui cosiddetti *harmonikoi*, ossia coloro che si occuparono soltanto del genere enarmonico applicato all’estensione scalare di un’ottava. Partendo dalla constatazione che chiunque si occupi soltanto di scienza armonica, senza però comprendere la funzione della combinazione e dell’unione tra gli elementi musicali, è limitato perché non raggiunge una piena consapevolezza degli argomenti trattati, lo Pseudo-Plutarco arriva ad affermare che percezione e intelletto devono procedere di pari passo nella valutazione degli elementi musicali²⁴.

❖ Il cap. 35 è incentrato sulla funzione dell’udito deputato a cogliere la melodia, il ritmo e la parola, sia in quanto elementi singoli, sia simultaneamente nella loro progressione, perché per esprimere un giudizio critico è necessario avere il senso della continuità della melodia.

❖ Nel cap. 36 continua il discorso sul senso critico della musica. Il trattatista spiega che non è sufficiente essere esperti dell’intero settore musicale per dare una valutazione critica della musica, ma occorre essere in grado di giudicare il carattere dell’esecuzione musicale nel suo complesso, per verificare se l’interpretazione dell’esecutore sia

²⁴ Il discorso è prettamente aristossenico. Cf. Aristox. *El. Harm.* 42, 10-22; 43, 3-6 Da Rios.

appropriata o meno. Lo stesso discorso vale per le emozioni suscitate dall'opera del compositore.

❖ Il cap. 37 funge da ponte tra due modi di valutazione della musica, uno di tipo tecnico, l'altro di tipo morale. Il trattatista, dunque, asserisce che dal momento che gli antichi si preoccupavano del carattere morale della musica, essi prediligevano lo stile solenne e sobrio. Successivamente egli espone il pensiero di Pitagora, il quale rifiutava di valutare la musica per mezzo della percezione uditiva, perché riteneva che il suo valore fosse da cogliere con l'intelletto, e per questo la giudicava sulla base delle relazioni matematiche dell'*harmonia*.

❖ Il cap. 38 prende avvio dalla constatazione che i contemporanei hanno rifiutato il genere più nobile – quello enarmonico – apprezzato dagli antichi per il carattere solenne, perché hanno ritenuto di essere incapaci di percepire il quarto di tono. Segue il tentativo, da parte del trattatista, di dimostrare l'imprecisione di tale convinzione.

❖ Il cap. 39 continua la spiegazione iniziata nel capitolo precedente sulla natura dei vari intervalli, sempre col fine di confutare l'idea dei contemporanei di non riuscire a percepire il quarto di tono.

(CAP. 40, 1145e-1145a) Il capitolo è dedicato al pensiero di Omero sull'utilità della musica. Lo Pseudo-Plutarco menziona a più riprese il poeta, prima riportando dei versi dell'*Iliade* (9, 186-189), in cui è descritto Achille che, adirato, cerca di addolcire il proprio cuore con la cetra. Subito dopo, il trattatista chiosa i versi citati, sottolineando il fatto che per il poeta la musica è utile ed è un esercizio piacevole per l'uomo, quando non è impegnato in una qualche attività, ed è utile, come lo fu per Achille, per affilare lo spirito prima di un'impresa.

Il capitolo si conclude con la tradizione secondo la quale molti eroi allevati dal saggio Chirone praticarono la musica.

(CAP. 41, 1146a-b) Qui si afferma che chi da giovane si esercita in uno stile musicale adatto all'educazione, ricevendo anche un'istruzione adeguata, saprà apprezzare il bello e criticare tutto ciò che non è bello, sia nella musica che negli altri ambiti. Si tratta, anche in questo caso, di un capitolo di passaggio, che collega il capitolo 40, in cui si parla dell'utilità della musica, al capitolo 42.

(CAP. 42, 1146b-d) In questo capitolo, infatti, sono proposti alcuni aneddoti su come furono governate bene le città che coltivarono una musica dal genere nobile. Il primo aneddoto riguarda Terpandro, che una volta sedò una rivolta esplosa a Sparta. Segue un aneddoto su Taleta di Creta che, giunto a Sparta su impulso dell'oracolo di Delfi, avrebbe liberato e risanato la popolazione da una pestilenza. L'ultimo aneddoto è ripreso da Omero, il quale narra che il morbo che imperversava tra i Greci ebbe fine grazie alla musica. Segue la citazione di un passo dell'*Iliade* (1, 472-474) e, subito dopo, si chiude il discorso da parte di Soterico. È interessante notare che il passo dell'*Iliade*, che dà termine al discorso di Soterico, è lo stesso che aveva dato avvio a tutta la discussione (capitolo 2).

(CAPP. 43-44, 1146d-1147a) Gli ultimi due capitoli sono occupati dall'intervento finale del padrone di casa Onesicrate, che trae le conclusioni e fa alcune riflessioni sull'utilità che la musica ha anche nei simposi. Nel capitolo 44 egli accenna al pensiero pitagorico, secondo il quale il movimento dell'universo e il moto degli astri non si verificano senza la musica, dal momento che tutto è stato creato dalla divinità sulla base dell'*harmonia*.

Principali blocchi tematici del trattato.

Le direttive sui principali temi affrontati all'interno del trattato sono fornite da Onesicrate nella parte finale del capitolo 2. Il padrone di casa, rivolgendosi ai commensali, chiede a coloro che sono competenti in musica di richiamare alla memoria:

- ❖ Chi fu il primo musico (τίς πρῶτος ἐχρήσατο μουσικῇ).
- ❖ Come la musica progredì nel tempo (τί εὔρε πρὸς αὔξησιν ταύτης ὁ χρόνος).
- ❖ Chi furono gli studiosi illustri che si occuparono della scienza musicale (τίνες γεγόνασιν εὐδόκιμοι τῶν τὴν μουσικὴν ἐπιστήμην μεταχειρισμένων).
- ❖ Gli scopi e l'utilità dell'attività musicale (εἰς πόσα καὶ εἰς τίνα χρήσιμον τὸ ἐπιτήδευμα).

Il contenuto del trattato risponde, sebbene in modo non lineare, a queste richieste iniziali. Lo si intuisce già dal capitolo 3. Esso, infatti, si apre con la risposta di Lisia, il quale, dopo avere individuato nei Platonici e nei Peripatetici coloro che si interessarono della musica antica e della sua decadenza, passa subito ad elencare i primi lirici e le invenzioni a loro attribuite, dichiarando che la sua fonte di riferimento è Eraclide Pontico.

A partire dalle direttive interne al testo, dunque, è possibile condurre l'analisi in base ai seguenti argomenti:

- ❖ L'impiego delle fonti.
- ❖ Le origini e lo sviluppo della lirica.
- ❖ Gli aspetti tecnico-musicali.
- ❖ Il risvolto etico dell'attività musicale.

Nel corso della dissertazione questi argomenti non saranno affrontati separatamente l'uno dall'altro, dal momento che essi sono strettamente connessi tra loro. In particolar modo, è bene ricordare che dal tipo di fonte di volta in volta utilizzata dallo Pseudo-Plutarco dipende il taglio (storico, musicale o etico) da lui conferito ai passi del trattato.

Cenni sulle fonti del *De Musica*.

La natura fortemente compilativa del trattato è appunto dovuta all'impiego di molteplici fonti che non sempre lo Pseudo-Plutarco risulta in grado di organizzare e fondere in modo coeso, tale da portare avanti un discorso coerente in tutte le sue parti²⁵.

La maggior parte di queste fonti, ad ogni modo, fa capo alle due principali correnti di pensiero presentate in apertura del capitolo 3, ossia quella platonica e quella aristossenica. Ciò permette di inquadrare le riflessioni di fondo che permeano l'opera.

Le fonti principali impiegate dallo Pseudo-Plutarco sono Eraclide Pontico, Aristosseno e Platone. Accanto a queste il nome di Aristotele compare una sola volta, all'interno della sezione "pitagorica" (capitoli 22-25), che ho denominato così per via dei contenuti in essa veicolati: se è vero infatti che in questa sezione le fonti menzionate esplicitamente sono Platone e Aristotele, è anche vero che l'argomento trattato è di stampo pitagorico, dal momento che si affronta il problema della natura dei rapporti intervallari che vigono all'interno dell'*harmonia*, intesa in questo contesto come scala dall'estensione di un'ottava.

Accanto a queste fonti principali, ne sono menzionate altre, ora per nome – come gli storici Alessandro Poliistore, Anticlido, Istro, Glauco di Reggio – ora per mezzo di espressioni vaghe come οἱ δέ, ἄλλοι δέ.

La peculiarità di questo trattato, inoltre, è dovuta al fatto che al suo interno ricorrono anche quelle fonti che D'Alfonso ha definito "citazioni poeta-poeta"²⁶: si tratta per lo più di citazioni tratte da alcuni poeti, che riportano informazioni sul modo di fare musica di altri poeti.

²⁵ A causa di tale natura compilativa, Barker 2014, 103-104 invita a leggere il *De Musica* con la dovuta cautela, osservando che "the compiler does not critically assess his source materials and then use them as the basis for a suitably cautious reconstruction of musical history".

²⁶ D'Alfonso 1995, 54.

Nel corso della dissertazione avremo modo di approfondire l'aspetto relativo al modo in cui l'impiego di fonti diverse influenza il lavoro dello Pseudo-Plutarco. Per adesso basti dire, come accennato poco fa, che tale varietà conferisce al *De Musica* un taglio, oltre che tecnico-musicale, anche e soprattutto storico ed etico-estetico.

Il *De Musica* come storia della lirica.

Abbiamo avuto modo di constatare che il capitolo 3 si configura come un resoconto sistematico – l'unico all'interno del trattato – dei primi poeti lirici.

In realtà, il grande valore del *De Musica* consiste proprio nel fatto che, come osserva Gostoli, esso offre “la più antica storia della poesia lirica greca a partire dall'epica lirica preomerica fino al V-IV secolo a.C., ponendosi di fatto come il contraltare della *Poetica* di Aristotele”²⁷.

A partire da tale constatazione, ho cercato di delineare i principali gruppi di lirici che sono menzionati nel *De Musica*. L'operazione ha richiesto una lettura minuta del testo, dal momento che, come si è detto, lo Pseudo-Plutarco non tratta i poeti lirici in modo sistematico e lineare; al contrario, le informazioni sul loro conto sono disseminate in tutto il trattato.

L'analisi mi ha permesso di individuare, prima di tutto, due macrogruppi: da un lato quello dei poeti lirici menzionati nel capitolo 3, ascrivibili al mito; dall'altro quello dei poeti lirici storicamente attestati, dei quali si fa menzione in modo diffuso nel corso dell'intero trattato.

Il primo macrogruppo può essere diviso a sua volta in due gruppi, rispettivamente quello dei citarodi da un lato, e quello degli auleti/aulodi dall'altro. Per quanto riguarda i poeti del secondo macrogruppo, tale distinzione resta valida solo per Terpandro e per Clona.

Successivamente, ho trovato utile attuare altri criteri di suddivisione, basati ora sull'appartenenza dei poeti a una scuola, come i poeti della seconda *katastasis*, ora sul loro successivo inserimento in un canone, come i lirici del canone alessandrino, ora sulla loro adesione o estraneità ad una corrente musicale, come gli esponenti della Musica Nuova o quei poeti di V e IV secolo a.C. che, invece, rifiutarono i dettami di tale musica. Non manca, inoltre, la trattazione di singole figure che non è stato possibile associare a questi gruppi, come ad esempio Archiloco o Laso di Ermione: in questi casi ho adottato il semplice criterio cronologico, trattando per esempio Archiloco poco dopo Terpandro e Clona e Laso dopo i lirici del canone alessandrino.

²⁷ Gostoli 2011, 31.

La mia dissertazione si configura, dunque, come una discussione di tutti i brani del trattato nei quali sono menzionati i poeti lirici. Tale discussione sarà condotta in ordine cronologico, secondo la suddivisione dei gruppi enucleati sopra.

L'*ethos* musicale: musica antica e musica nuova nelle precedenti riflessioni.

Prima di procedere con l'analisi del testo pseudo-plutarco, mi sembra opportuno ripercorrere brevemente il pensiero degli autori che hanno preceduto lo Pseudo-Plutarco nel dibattito sull'*ethos* musicale, alcuni dei quali sono essi stessi fonti del *De Musica*.

È noto che il pensiero greco attribuiva tradizionalmente alla musica una forte rilevanza etica, tanto da considerarla un elemento educativo dal punto di vista sociale e da attribuirle una funzione catartica²⁸. I Pitagorici, ad esempio, sono ricordati per aver classificato i tipi di musica sulla base dei diversi effetti che producevano, quali la calma o il fervore. Essi avrebbero formulato una specie di “psico-terapia musicale” ed un programma giornaliero di brani musicali atti a suscitare differenti stati d'animo e, quindi, appropriati ai diversi momenti della giornata²⁹.

Tra i primi filosofi che elaborarono una riflessione sull'*ethos* musicale possiamo annoverare Damone, il quale riteneva che gli stili musicali (*tropoi*) avessero un'influenza tale sulle emozioni e sul comportamento che qualsiasi tipo di cambiamento musicale poteva determinare una significativa rivoluzione a livello sociale e che per questo era fondamentale controllare l'educazione musicale³⁰. Barker, ad ogni modo, ha sottolineato che, sulla base delle fonti in nostro possesso, è possibile affermare che l'interesse di Damone riguardava l'influenza della musica sul modo di vita degli individui in contesti politici e sociali, mentre le sue teorie non comportavano riferimenti all'interiorità dell'anima³¹. Wallace, più recentemente, nel ricostruire il pensiero damoniano attraverso le testimonianze antiche, ha messo bene in evidenza il fatto che la correlazione tra musica ed *ethos* interessava non le *harmoniai* prese singolarmente, bensì i *tropoi* (come si evince da *Resp.* 424c., dove Socrate utilizza, appunto, il termine *τρόπος*). Questa distinzione è fondamentale, dal momento che il termine *tropos* indica lo stile musicale inteso in un senso più generale e non tecnico, diversamente dal termine *harmonia* che nel V sec. a.C. e ancora nel pensiero platonico

²⁸ Fubini, 2003², 65-66, 68.

²⁹ West 1992, 31 e 246; cf. inoltre Aristox. fr. 26, 121 Wehrli, Quint. *Inst.* 9. 4. 12, Plut. *De Is. Et Os.* 384a, Porph. *Vita Pythagorae* 30, 32s.

³⁰ Tale concezione damoniana della musica è riportata da Platone in *Resp.* 424c (Diels, *Vorsokr.* 3 B 10). Per una interessante riflessione sulla questione cf. Wallace 2015, 25-32.

³¹ Barker 2005, 71.

incarna il concetto complesso di modo musicale³². Sarà, invece, a partire da Platone che si inizierà ad attribuire un determinato *ethos* a ciascuna *harmonia*³³.

Platone, dunque, prendendo le mosse dalle teorie di Damone³⁴, elaborò una sua concezione musicale, che oscillava tra l'idea di una musica reale e concreta, quale si presentava nel IV sec. a.C., e quella di una musica puramente intellegibile e quindi astratta³⁵. Il discorso, in realtà, è alquanto complesso e ha le sue radici nella dottrina musicale pitagorica, ma non è questa la sede adatta ad affrontare tali questioni³⁶. Qui basti ricordare che, all'interno della *Repubblica*, è descritto il processo per il quale l'*harmonia*, insieme al ritmo, viene interiorizzata nell'anima (καταδύεται εἰς τὸ ἐντὸς τῆς ψυχῆς ὃ τε ῥυθμὸς καὶ ἁρμονία) e la possiede con la più grande forza (ἐρρωμενέστατα ἄπτεται αὐτῆς)³⁷. Ciò è indicativo del fatto che Platone era convinto che l'*harmonia* avesse una forza propria, capace di influenzare l'animo umano³⁸.

Egli, del resto, sempre nella *Repubblica*, distingueva sei *harmoniai* sulla base delle loro caratteristiche, attribuendo, dunque, un *ethos* a ciascuna di esse: l'*harmonia* sintonolidia e quella mixolidia, considerate lamentose; l'*harmonia* lidia e la ionia, considerate molli e simposiastiche, o anche “rilassate”; infine, l'*harmonia* dorica, adatta agli uomini coraggiosi e alle azioni di guerra, e quindi ispiratrice di forza e coraggio, e l'*harmonia* frigia, speculare alla dorica, in quanto adatta alle azioni di pace e alla preghiera, e quindi ispiratrice di sentimenti quali calma e moderazione³⁹. Solo queste ultime due potevano essere accettate nel suo Stato ideale.

Anche Aristotele riteneva che la musica fosse in grado di alterare gli stati d'animo e che le differenze dell'*ethos* si manifestassero nelle *harmoniai*⁴⁰. Ma, diversamente da Platone, egli riteneva che tutte le *harmoniai* potessero, in qualche modo, essere utili allo Stato e distingueva così tre tipi di melodie alla quali corrispondevano determinate *harmoniai*, che dovevano essere utilizzate per scopi differenti:

³² Per il termine *harmonia* cf. il Glossario alla fine di questo lavoro.

³³ Wallace 2015, 23-43.

³⁴ Si deve precisare, ad ogni modo, che il suo pensiero presenta alcune divergenze rispetto a quello damoniano (cf. Wallace 2015, XIX-XXIII).

³⁵ Fubini 2003², 70-71.

³⁶ Per una buona esposizione sintetica degli argomenti si rimanda a Fubini 2003², 65-72. Per la teoria musicale pitagorica cf. Barker 1989, 28-29.

³⁷ *Resp.* 401d-e.

³⁸ Per un approfondimento sul pensiero platonico concernente il rapporto tra musica e *psyche*, e l'interazione tra musica, *psyche* e corpo cf. Pelosi 2010.

³⁹ *Resp.* 398d-399c.

⁴⁰ West 1992, 249.

- ❖ Le *harmoniai* etiche, con funzione paideutica.
- ❖ Le *harmoniai* pratiche, stimolatrici dell'azione.
- ❖ Le *harmoniai* “entusiastiche”, che stimolano l'*enthousiasmòs* e vanno utilizzate con funzione catartica.

Ai giovani, nel corso del loro tirocinio educativo, potevano essere insegnate solo le *harmoniai* etiche. Tuttavia, le *harmoniai* pratiche e quelle “entusiastiche” potevano essere da loro ascoltate, se eseguite da altri⁴¹.

Tra coloro che attribuivano un carattere etico alle *harmoniai* ricordiamo anche Eraclide Pontico, il quale, però, proponeva una classificazione differente, basata sulle tre stirpi greche:

Ἡρακλείδης δ' ὁ Ποντικὸς ἐν τρίτῳ περὶ μουσικῆς οὐδ' ἁρμονίαν φησὶ δεῖν καλεῖσθαι τὴν Φρύγιον, καθάπερ οὐδὲ τὴν Λύδιον. ἁρμονίας γὰρ εἶναι τρεῖς, τρία γὰρ καὶ γενέσθαι Ἑλλήνων γένη, Δωριεῖς, Αἰολεῖς, Ἴωνας⁴².

Eraclide Pontico nel terzo libro sulla musica afferma che la (melodia) Frigia non si deve chiamare armonia, come neanche la Lidia. Le armonie, infatti, sono tre, e tre, infatti, sono le stirpi dei Greci: Dori. Eoli e Ioni.

Ad ognuna di queste tre *harmoniai* Eraclide Pontico attribuiva un *ethos*. La Dorica rifletteva la tradizione militare ed il temperamento degli Spartani, incitando così al coraggio e alla grandezza d'animo; l'Eolica rifletteva, invece, il carattere dei Tessali che era allo stesso tempo arrogante e lascivo (τὸ δὲ τῶν Αἰολέων ἦθος ἔχει τὸ γαῦρον καὶ ὀγκῶδες, ἔτι δὲ ὑπόχαυνον); il carattere della Ionia, infine, era severo e intransigente.

Tra coloro che attribuivano una funzione paideutica alla musica dobbiamo ricordare anche Aristosseno, il quale, tuttavia, riteneva che l'effetto etico fosse da ricercarsi nell'aspetto globale dell'opera musicale e non nei singoli aspetti tecnici di una composizione⁴³. Il legame tra un determinato modo musicale e il carattere etico, dunque, deve avere un fondamento storico e non si basa su qualità intrinseche della musica. Per tale ragione, ad esempio, il modo lidio, condannato da Platone, era usualmente impiegato nella poesia tragica, mentre il modo dorico, che Platone considerava virile ed educativo, era impiegato nei canti amorosi⁴⁴.

⁴¹ Gostoli 2007, 29.

⁴² Ath. 14, 624c.

⁴³ Fubini 2003², 77 e Lomiento 2011, 140.

⁴⁴ Mus. 17, 1136f-1137a, passo di matrice aristossenica, e la relativa parafrasi che ne fa Fubini (Fubini 2003², 77).

Tuttavia, nell'ambito di questa discussione orientata verso l'etica, non mancano voci di dissenso. Già Democrito e, sulla sua scia, Epicuro ed i suoi seguaci negavano alla musica qualsiasi valenza etica. La più importante testimonianza in ambito epicureo sul pensiero relativo alla musica è costituito dal trattato *Sulla Musica* di Filodemo che, come ha sottolineato Neubecker, lungi dall'essere interessato alla musica in sé come valore artistico ed estetico, mira a confutare le teorie delle altre scuole filosofiche sull'importanza della musica in campo etico⁴⁵. In particolare, dal trattato filodemeo emerge chiaramente l'idea che la musica sia una semplice τέχνη, e non possa esercitare alcuna influenza sul corpo e sulla psiche degli uomini: per farlo, infatti, essa dovrebbe avere delle qualità intrinseche costanti nel tempo e tali da agire allo stesso modo su chiunque. Invece, per Filodemo gli effetti della musica non derivano da qualità intrinseche, bensì da vane opinioni⁴⁶. Inoltre, trattandosi di un fenomeno fisico, la musica svolge la sua azione nei limiti della sfera sensoria: dunque, essendo percepita dall' ἀκοή, che è per definizione un senso ἄλογος, essa genera αἰσθήσεις e πάθη, che restano al di fuori del campo del λόγος⁴⁷. Infatti, secondo l'epicureo, ciò che conferisce un'utilità ai vari generi della poesia è l'elemento logico, che si identifica con la parola e quindi con il testo poetico⁴⁸.

Una posizione simile a quella filodemea si riscontra in un frammento di un autore anonimo, databile attorno al 390 a.C., conservato nel papiro di Hibeh⁴⁹. Nel testo che ci è pervenuto, l'autore attacca certi *harmonikoi*, i quali sostengono che melodie diverse possano rendere gli uomini capaci di autocontrollo, sensibili, giusti, virili oppure l'opposto. L'autore, invece, nega alla musica qualsiasi capacità di influenzare i comportamenti degli uomini.

All'interno di questo dibattito sul valore etico della musica, se ne colloca un altro che riguarda la contrapposizione tra musica antica (ἀρχαία μουσική) e quella che viene denominata generalmente "musica nuova" (νέα μουσική), diffusasi a partire dalla seconda metà del V sec. a.C.

Se ci affidiamo totalmente al giudizio delle fonti di V-IV sec. a.C. e dei trattati più tardi che riutilizzano tali fonti – tra i quali, appunto, il *De Musica* – avremo l'impressione di una contrapposizione netta tra la *archaia mousikè* e la *nea mousikè*: l'*Archaia*, infatti, fu considerata nobile e sobria nello stile, un paradigma di austerità, mentre nella *Nea* si

⁴⁵ Neubecker 1986, 20 e Ferrario 2011, 75-76.

⁴⁶ Rispoli 2003, 175-176 e 186.

⁴⁷ Rispoli 2003, 182.

⁴⁸ *PHerc.* 1497 col. V 15 ss; Neubecker 1986, 43-45, 96-97, 132-134; Delattre 2007, 219-222, 412-413; Ferrario 2011, 76.

⁴⁹ *PHib.* 13, coll. I-II (pp. 45-47 Grenfell-Hunt).

individuano elementi di innovazione così rivoluzionari da portare la musica alla degenerazione, causando una improvvisa rottura con la tradizione. Non che l'ἀρχαία μουσική non avesse conosciuto alcun tipo di innovazione, ma, come ha puntualizzato Ercoles, in quel contesto, l'innovazione si presentò come un “graduale processo di riuso e di combinazione di elementi più antichi”⁵⁰, processo che, con l'avvento della musica nuova, pare subire un'improvvisa interruzione⁵¹.

Gli studiosi, soprattutto negli ultimi due decenni, hanno provato a ridimensionare l'idea di una netta contrapposizione tra musica antica e musica nuova, cercando anche di considerare il nuovo fenomeno musicale a prescindere dal giudizio negativo che caratterizzava le fonti antiche. A tal proposito, Barker ha considerato la rivoluzione musicale come una fase di cambiamento le cui radici si collocano in un passato lontano⁵².

Csapo, invece, ha affermato che la denominazione attribuita a questo fenomeno musicale, ossia “Musica Nuova”, è utile ma fuorviante, perché nell'antichità la musica nuova non era percepita come un vero e proprio genere o come lo stile di un'epoca. Più semplicemente, coloro che praticavano questo tipo di musica la descrivevano come insolita, moderna e opposta allo stile tradizionale⁵³.

Anche De Simone, sulla scia di Barker e Csapo, si propone di dimostrare che questo nuovo stile va inserito in una specifica linea evolutiva, piuttosto che essere considerato come una rottura degli schemi *tout court*⁵⁴.

Nonostante la validità di questa nuova linea interpretativa, comunque, lo stesso Csapo avverte che non si può negare il fatto che le novità ci furono e che la loro risonanza fu tale che si può parlare di una “feticizzazione della novità senza precedenti”. Lo studioso, inoltre, individua la vera innovazione nella modalità di esecuzione: la Nuova Musica, infatti, si diffuse essenzialmente nei teatri, e si caratterizzò come fenomeno di massa⁵⁵.

Csapo sottolinea anche che ad acuire l'opposizione tra musica antica e musica nuova giocò anche l'interpretazione in senso politico che ne fu proposta dai filosofi a partire dalla fine del V sec. a.C. – in particolare da Platone, il quale impiegava molte metafore musicali a fini

⁵⁰ Ercoles 2009b, 161.

⁵¹ De Simone 2011, 85.

⁵² Barker 2002, 58-59. Il concetto è ripreso in De Simone 2011, 85.

⁵³ Csapo 2011, 65.

⁵⁴ De Simone 2011, 83-96. Qui la studiosa mette in atto il suo proposito di rintracciare una linea evolutiva tra i due stili musicali, analizzando le innovazioni degli esponenti della Musica Nuova così come sono presentate nelle fonti antiche, con un particolare riferimento al *De Musica* pseudo-plutarco. Per tale motivo le sue considerazioni saranno tenute presenti nella sezione dedicata al commento dei poeti menzionati nel *De Musica*.

⁵⁵ Csapo 2011, 66 ss.

politici – e che finì per trasformare la νέα μουσική nel simbolo di tutto ciò che c’era di negativo nella democrazia⁵⁶.

La politicizzazione della Musica Nuova fu incoraggiata soprattutto dalla terminologia musicale usualmente impiegata per descrivere le caratteristiche di questo nuovo stile, all’interno della quale si possono individuare tre aree semantiche principali. La prima è quella della pluralità e dell’abbondanza, che comprende termini come πολυχорδία, πολυμετρία, πολυαρμονία, πολυφωνία e riflette probabilmente l’idea dell’eccesso e del potere delle masse. La seconda area semantica ha a che fare con la variabilità e con il cambiamento e comprende termini come μεταβάλλειν, κάμπτειν, αἰολεῖν, ποικίλλειν, che rendono l’idea di una mancanza di controllo. La terza, infine, si identifica nel concetto di liberazione e si concretizza in termini come ἀπολευμένος ed ἐκλευμένος in riferimento alla liberazione del verso dalle strutture formali canoniche (come, ad esempio, la responsione strofica)⁵⁷.

A tutto ciò si contrappone il modello musicale di Sparta, semplice e ordinato, che osserva lo stile tradizionale improntato, appunto, alla semplicità e alla sobrietà. Tale modello era considerato, in realtà, il riflesso dell’ordinamento politico di Sparta, oligarchico, conservatore e a spiccato carattere militare, improntato, quindi, alla disciplina e al rispetto dell’ordine. Del resto, Csapo annovera la musica spartana tra le tre utopie musicali assieme a quella del passato e a quella degli dèi, che ricercavano la salvezza dell’anima, in opposizione alla musica nuova che ricercava il solleticamento delle masse⁵⁸.

Anche Aristosseno, dal canto suo, prediligeva la musica antica, considerando, invece, la musica nuova un genere adatto alle masse e attribuendone il degrado al cattivo gusto del pubblico⁵⁹. Egli, del resto, affermava esplicitamente di preferire l’arte alla popolarità, perché era impossibile obbedire alle leggi dell’arte e contemporaneamente cantare ciò che piaceva alla moltitudine e si dichiarava, così, “indifferente al disprezzo del *demos* e della massa”⁶⁰.

L’*ethos* musicale: musica antica e musica nuova nel *De Musica* pseudo-plutarceo.

I discorsi fin qui condotti sulla natura etica della musica e sul confronto tra musica antica e musica nuova, così come erano stati affrontati dai teorici e filosofi del V-IV sec. a.C., sono funzionali al presente commento, perché si tratta di argomenti ricorrenti in tutto il *De Musica*.

⁵⁶ Csapo 2011, 98.

⁵⁷ Csapo 2011, 90 ss. e 128.

⁵⁸ Csapo 2011, 129.

⁵⁹ West 1992, 370.

⁶⁰ Csapo 2011, 108, Aristox. fr. 29 Da Rios.

Qui, prima di tutto, emerge costantemente il contrasto, a tratti addirittura radicalizzato⁶¹, tra la musica degli antichi, improntata ad uno stile semplice e caratterizzato da poche note (e infatti le composizioni di Olimpo e Terpandro sono definite τρίχορδα e ἀπλᾶ) e quella dei moderni, complessa, vergognosa e dissoluta, caratterizzata da *polychordia* e *polytropia*. In secondo luogo, allo Pseudo-Plutarco non sfugge lo stretto legame che intercorre tra la musica nuova e il teatro, come avremo modo di mostrare tra poco⁶².

Nella prima sezione del trattato (capitoli 1-13), occupata dal discorso di Lisia, non sono molti i passi del testo in cui si presenta la tematica etico-musicale e per lo più essi si focalizzano, in modo generico, sulla contrapposizione tra lo stile nobile e sobrio della musica antica e la degenerazione della musica nuova.

Nel capitolo 3, 1131f, ad esempio, lo Pseudo-Plutarco presenta per linee generali le scuole filosofiche (quella platonica e quella peripatetica) che si occuparono della musica antica e della decadenza in cui essa cadde ai loro tempi, rendendo noto, così, fin dall'inizio il filo conduttore del trattato. Nel capitolo 6, 1133b il trattatista si sofferma sulla semplicità della musica antica, affermando che “lo stile citarodico terpandro si mantenne semplice fino all'età di Frinide”.

Nel capitolo 12, 1135d, infine, sono introdotti per la prima volta alcuni dei principali esponenti della musica nuova (Cresso, Timoteo, Filosseno) e “i compositori loro contemporanei”, che furono piuttosto volgari e amanti della novità (φορτικώτεροι καὶ φιλόκαινοι) e perseguirono lo stile popolare e mercenario (τὸ φιλάνθρωπον καὶ θεματικόν).

All'interno della seconda sezione del *De Musica*, occupata dal discorso di Soterico, la riflessione sull'*ethos* musicale è affrontata in modo più sistematico. Il capitolo 15, 1136b-c si apre con la descrizione dei diversi atteggiamenti che ebbero gli antichi e i moderni nel trattare la musica: i primi, infatti, “la trattarono nel rispetto della sua dignità”; i secondi, invece, “rifiutarono i suoi tratti nobili e, al posto di un'arte virile, solenne e gradita agli dèi, portarono nei teatri effeminati cinguettii (κατεαγυῖαν καὶ κωτίλην)”. Degno di nota, in questo caso, è l'intervento di Conti Bizzarro che insiste su una glossa annotata in margine a κωτίλην, nel codice N¹ (f. 95^v), che spiega il termine con l'espressione κόλακα ἢ λόγοις ἀπατῶσαν. Lo studioso mette in evidenza come entrambi i membri della glossa (κόλακα da un lato, e λόγοις ἀπατῶσαν dall'altro) vengano impiegati per descrivere la musica per teatro, anche in altri

⁶¹ Così lo definisce De Simone 2011, 84.

⁶² Cf. il commento al blocco di capitoli 15-17 nel presente paragrafo.

contesti⁶³. Nel resto del capitolo 15, insieme ai due capitoli successivi è approfondita la questione relativa all'*ethos* connesso alle varie *harmoniai*, che ha il suo punto di riferimento nel terzo libro della *Repubblica* di Platone.

Il blocco di capitoli dal 18 al 21 è denso di informazioni concernenti il confronto tra musica antica e musica nuova e verte su due tematiche. La prima mette in luce la differenza che intercorre tra il non conoscere un determinato elemento musicale, da un lato, e la scelta deliberata di non impiegarlo, dall'altro: in questo caso il trattatista tiene a precisare che gli antichi evitarono per scelta, e non per ignoranza, determinati elementi musicali e modalità d'esecuzione.

La seconda tematica, invece, riguarda l'opposizione tra lo stile semplice degli antichi e lo stile complesso dei moderni, corredata di alcuni esempi, come il fatto che gli antichi, a differenza dei moderni, non utilizzarono l'espedito della modulazione o una spiccata *polychordia*, o come la spiegazione del motivo per cui gli antichi non impiegarono determinate note nelle loro composizioni. Infine, lo Pseudo-Plutarco non manca di sottolineare che anche gli antichi apprezzarono la complessità musicale, ma lo fecero in ambito metrico piuttosto che melodico.

Dopo l'intervallo della sezione dedicata alla natura matematica dell'*harmonia* (capitoli 22-25, 1138c-1140b), vi è il blocco di capitoli dal 26 al 32 (1140b-1142e). La sequenza degli argomenti trattati conferisce a questo blocco una struttura a cornice, dal momento che esso si apre e si chiude con la stessa riflessione sull'influenza e sull'importanza della musica nell'educazione. Gli argomenti proposti sono pressappoco tutti quelli cui si è fatto cenno nell'esporre gli elementi che orientarono la riflessione musicale in senso etico, a partire dal V sec. a.C.: nel capitolo 26 (1140b-c) troviamo la riflessione sul rapporto tra musica, educazione e formazione del carattere e, inoltre, il riferimento agli Spartani e alla loro usanza di servirsi della musica come esortazione alla guerra.

Nel capitolo 28 (1140f) lo Pseudo-Plutarco dichiara di essere consapevole del fatto che le innovazioni interessarono anche la musica tradizionale, quella degli antichi. Tuttavia, l'autore tiene a sottolineare che essi innovarono nel rispetto della tradizione.

La parte centrale del blocco dei capitoli 26-32, invece, torna sul contrasto tra musica antica e musica nuova: questa volta, il *focus* è sulle caratteristiche della musica nuova e sui suoi

⁶³ Conti Bizzarro 1993, 96-97: qui lo studioso riporta un passo del *Gorgia* di Platone (502 a-c) in cui la *kolakeia* è considerata caratteristica della poesia tragica. Seguono altri due passi nei quali è presente, in forme diverse, lo stesso concetto di ingannevolezza, espresso dalla glossa per mezzo di *λόγοις ἀπατῶσαν* (si tratta di Philod. *De Mus.* IV, col. II, 40-42 e di Plut. *De glor. Athen.* 5, 348c).

esponenti. Si tratta dei capitoli 29-30 (1141b-1142c), che si configurano come un *excursus* sui vari compositori che apportarono delle novità in campo musicale, a partire da Laso di Ermione che, “facendo uso di note più numerose e disseminate (πλείοσί τε φθόγγοις καὶ διερριμμένοις χρησάμενος), portò la musica antica alla rivoluzione” (1141c). Di seguito sono menzionati Melanippide, Filosseno e Timoteo, che non rimasero fedeli allo stile musicale preesistente.

Subito dopo, lo Pseudo-Plutarco passa il testimone al poeta comico Ferecrate che, ben conscio di questa rivoluzione musicale, aveva portato in scena la Musica nelle vesti di una donna col corpo devastato dai maltrattamenti che, al cospetto della Giustizia, spiegava il motivo dei suoi mali⁶⁴. Nel suo discorso – strutturato secondo una *climax* ascendente negativa – sono menzionati vari poeti, in relazione al danno da loro apportato.

Il capitolo 31, 1142b-c, la cui fonte dichiarata è Aristosseno, torna nuovamente sull’opposizione tra le caratteristiche della musica praticata dagli antichi e quelle della musica dei moderni, ma questa volta il discorso si incentra sulla formazione musicale, in quanto determinante per una pratica corretta della musica.

Il capitolo 32, 1142d, infine, riprende la riflessione iniziale sull’importanza della musica nella formazione del carattere, ponendo l’accento, questa volta, su un altro fattore determinante per un tipo di musica nobile: la guida è costituita dalla filosofia.

Nei successivi capitoli 33-36 (1142e-1144e), invece, secondo la recente interpretazione di Lomiento, il termine ἦθος andrebbe inteso non in senso etico, bensì in senso estetico⁶⁵. Tale ipotesi si basa sull’osservazione che, in questa sezione, l’*ethos* delle composizioni è strettamente collegato al concetto di appropriatezza ed ha origine da un particolare genere di combinazione (σύνθεσις) o mescolanza (μίξις) (1143b). A ciò sembrerebbe aggiungersi il fatto che l’ἦθος, inteso come risultato di una σύνθεσις, si avvicina “al concetto retorico, tardo-ellenistico e imperiale, di ‘espressività’ o, più tecnicamente, ‘stile’”, lo stesso stile che risulta da quella che Dionigi di Alicarnasso chiama λέξις, cioè una “determinata tessitura formale di elementi, una struttura combinatoria data, una σύνθεσις” che ha per effetto gli stili del discorso. E questi stili, a loro volta, sono governati dal criterio dell’appropriatezza, concetto in origine inteso in senso etico, divenuto, poi, un concetto formalistico-estetico nella retorica di età tardo-ellenistica e imperiale⁶⁶.

⁶⁴ Pherecr. fr. 155, 1-25 Kassel-Austin.

⁶⁵ Lomiento 2011, 136-151.

⁶⁶ Lomiento 2011, 146-148.

Tale concezione estetica dell'*ethos* musicale è limitata ai capitoli 33-36 (1142f-1144e), mentre il capitolo 37 (1144f) torna ad essere connotato da un interesse etico.

Alla luce di queste e di altre considerazioni, Lomiento ritiene che nella sezione comprendente i capitoli 32-37 (1142c-1144f) confluiscono almeno due tradizioni: una che sembra attingere ad un autore fortemente connotato in senso morale e che fa riferimento alla necessità di porre la filosofia come guida nel giudizio artistico; un'altra che, invece, sembra essere influenzata da un autore disinteressato agli aspetti filosofici che, senza ignorare la teoria armonica di Aristosseno, “si concentra sul discorso meta-musicale inerente alla competenza tecnico-strutturale ed estetica che investe i tre momenti della composizione, dell'esecuzione e della fruizione stessa del testo di musica”⁶⁷.

L'interesse etico del capitolo 37 permane anche negli ultimi capitoli del trattato, in particolare nel capitolo 41, dove è molto forte l'influenza del pensiero platonico concernente il ruolo della musica nell'educazione dei giovani.

Per concludere questa sezione sull'*ethos* musicale, possiamo affermare che l'aspetto etico della musica all'interno del trattato è affrontato da più prospettive. *In primis* c'è una prospettiva storica, che possiamo definire anche “verticale”, e che si incentra sull'antitesi tra musica antica e musica moderna (ne sono un esempio i capitoli 18-22, e 27-31). In secondo luogo, c'è una prospettiva per così dire “orizzontale”, che si incentra sull'analisi etica della musica, senza tenere in considerazione il contesto storico. All'interno di questa prospettiva “orizzontale”, l'analisi è a sua volta condotta da due punti di vista: uno più generico, che affronta il rapporto tra etica e musica nella sua globalità (come nel capitolo 41); un altro, più tecnico, che affronta nello specifico il rapporto tra l'*ethos* e le singole *harmoniai* (come nei capitoli 15-17). A questi tipi di analisi etica, infine, si affianca un tipo di analisi “estetica” (capitoli 33-36).

⁶⁷ Lomiento 2011, 150. La studiosa spiega i motivi per i quali ritiene che Aristosseno, tradizionalmente considerato la fonte *tout court* dei capitoli 32-36, in realtà non è stato l'unico autore tenuto in considerazione per la stesura di quei capitoli. Cf. Lomiento 2011, 141-145 e 148-149.

1. LE ORIGINI MITICHE DELLA LIRICA E LA QUESTIONE DELLE FONTI

La prima sezione del *De Musica* pseudo-plutarcheo, che coincide con il discorso del musico Lisia (1131f – 1135d), si configura come un *excursus* a metà tra il mito e la storia sulle origini e sullo sviluppo delle diverse forme musicali e sui primi lirici.

L'impostazione dell'intero discorso segue, almeno apparentemente, una linea cronologica ben definita che parte dal mito per arrivare all'epoca storica. Tuttavia, soprattutto per quel che riguarda le origini mitiche della lirica, nel testo confluiscono due tradizioni opposte che fanno capo a fonti differenti. Per tale motivo la nostra discussione relativa alle origini mitiche della lirica si intersecherà con la questione delle fonti.

Qui di seguito è riportata la parte iniziale di tale discorso, relativa alle origini mitiche della lirica.

Mus. 3, 1131f-1132b

Ὁ δὲ Λυσίας ὑπολαβὼν ἑκὼς πολλοῖς ἔφη ἐζητημένον πρόβλημα ἐπιζητεῖς ἀγαθὲ Ὀνησίκρατες. τῶν τε γὰρ Πλατωνικῶν οἱ πλεῖστοι καὶ τῶν ἀπὸ τοῦ Περιπάτου φιλοσόφων οἱ ἄριστοι περὶ τῆς ἀρχαίας μουσικῆς συντάξαι ἐσπούδασαν καὶ περὶ τῆς αὐτῇ γεγενημένης παραθοῖας· ἀλλὰ γὰρ καὶ γραμματικῶν καὶ ἀρμονικῶν οἱ ἐπ' ἄκρον παιδείας ἐληλακότες πολλὴν σπουδὴν περὶ τοῦτο πεποιήνται. πολλὴ γοῦν ἡ τῶν συντεταχότων διαφωνία. Ἡρακλείδης δ' ἐν τῇ Συναγωγῇ τῶν ἐν μουσικῇ <εὐδοκιμησάντων> (fr. 157 Wehrli) τὴν κιθαρωδίαν καὶ τὴν κιθαρωδικὴν ποίησιν πρῶτόν φησιν Ἀμφίονα ἐπινοῆσαι τὸν Διὸς καὶ Ἀντιόπης, τοῦ πατρὸς δηλονότι διδάξαντος αὐτόν. πιστοῦται δὲ τοῦτο ἐκ τῆς ἀναγραφῆς τῆς ἐν Σικυῶνι ἀποκειμένης (*FGrH* 550 F 1), δι' ἧς τὰς τε ἱερείας τὰς ἐν Ἄργει καὶ τοὺς ποιητὰς καὶ τοὺς μουσικοὺς ὀνομάζει. κατὰ δὲ τὴν αὐτὴν ἡλικίαν καὶ Λίνον τὸν ἐξ Εὐβοίας θρήνους πεποιηκέναι λέγει, καὶ Ἄνθην τὸν ἐξ Ἀνθηδόνης τῆς Βοιωτίας ὕμνους, καὶ Πίερων τὸν ἐκ Πιερίας τὰ περὶ τὰς Μούσας ποιήματα· ἀλλὰ καὶ Φιλάμμωνα τὸν Δελφὸν Λητοῦς τε <πλάνας>⁶⁸ καὶ Ἀρτέμιδος καὶ Ἀπόλλωνος γενέσιν δηλῶσαι ἐν μέλεσι, καὶ χοροὺς πρῶτον περὶ τὸ ἐν Δελφοῖς ἱερὸν στήσαι· Θάμυριν δὲ τὸ γένος Θοῤῃκα εὐφωνότερον καὶ ἐμμελέστερον πάντων τῶν τότε ἦσαι, ὡς ταῖς Μούσαις κατὰ τοὺς ποιητὰς εἰς ἀγῶνα καταστήναι· πεποιηκέναι δὲ τοῦτον ἱστορεῖται Τιτάνων πρὸς τοὺς θεοὺς πόλεμον· γεγονέναι δὲ καὶ Δημόδοκον Κερκυραῖον παλαιὸν μουσικόν, ὃν πεποιηκέναι Ἴλιου τε πόρθησιν καὶ Ἀφροδίτης καὶ Ἡφαίστου γάμον· ἀλλὰ μὴν καὶ Φήμιον Ἰθακήσιον νόστον τῶν ἀπὸ Τροίας μετ' Ἀγαμέμνονος ἀνακομισθέντων ποιῆσαι. οὐ λελυμένην δ' εἶναι τῶν προειρημένων τὴν τῶν ποιημάτων λέξιν καὶ μέτρον οὐκ ἔχουσιν, ἀλλὰ καθάπερ <τὴν> Στησιχόρου τε καὶ τῶν ἀρχαίων μελοποιῶν, οἵ

⁶⁸ <πλάνας> è una integrazione di Weil e Reinach.

ποιούντες ἔπη τούτοις μέλη περιετίθεσαν· καὶ γὰρ τὸν Τέρπανδρον ἔφη κιθαρωδικῶν ποιητὴν ὄντα νόμων, κατὰ νόμον ἕκαστον τοῖς ἔπεσι τοῖς ἑαυτοῦ καὶ τοῖς Ὀμήρου μέλη περιτιθέντα ἄδειν ἐν τοῖς ἀγῶσιν· ἀποφῆναι δὲ τοῦτον λέγει ὀνόματα πρῶτον τοῖς κιθαρωδικοῖς νόμοις· ὁμοίως δὲ Τερπάνδρῳ Κλονᾶν, τὸν πρῶτον συστησάμενον τοὺς αὐλωδικοὺς νόμους καὶ τὰ προσόδια, ἐλεγείων τε καὶ ἐπῶν ποιητὴν γεγονέναι, καὶ Πολύμνηστον τὸν Κολοφώνιον τὸν μετὰ τοῦτον γενόμενον τοῖς αὐτοῖς χρήσασθαι ποιήμασιν.

Lisia prese allora la parola e disse: “Nobile Onesicrate, tu proponi un tema di ricerca che ha già impegnato molti studiosi. La maggior parte dei Platonici, infatti, e i migliori tra i Peripatetici si prodigarono a scrivere sulla musica antica e sulla decadenza in cui cadde ai loro tempi. Inoltre, chi tra i grammatici e gli studiosi della scienza armonica ha raggiunto il vertice dell’erudizione, ha profuso molto impegno sull’argomento. Indubbiamente è grande il disaccordo tra coloro che hanno scritto sul tema. Eraclide nella sua *Raccolta di Musici*⁶⁹ afferma che il primo a comporre poesie e a cantarle con l’accompagnamento della cetra fu Anfione, figlio di Zeus e Antiope: evidentemente apprese quest’arte dal padre. Questo è confermato da un’iscrizione conservata a Sicione, in base alla quale Eraclide elenca i nomi delle sacerdotesse di Argo, dei poeti e dei musici. Nello stesso periodo, afferma Eraclide, anche Lino di Eubea compose canti trenodici e Ante di Antedone, città della Beozia, degli inni e Piero di Pieria i poemi sulle Muse; inoltre Filammone di Delfi raccontò nei canti le peregrinazioni di Leto e la nascita di Artemide e di Apollo e per primo allestì dei cori nel tempio di Delfi. Tamiri di Tracia ebbe la voce più bella e il canto più armonioso di chiunque altro ai suoi tempi, al punto che, come affermano i poeti, scese in competizione con le Muse; viene riferito che costui compose un’opera sulla guerra dei Titani contro gli dèi. Ci fu anche un musico antico, Demodoco di Corcira, che scrisse un’opera sulla distruzione di Troia e le nozze di Afrodite ed Efesto; inoltre Femio di Itaca fu autore di una composizione sul ritorno da Troia dei compagni di Agamennone⁷⁰. Lo stile poetico dei suddetti autori non era libero e senza metro, ma simile a quello di Stesicoro e dei poeti antichi, che componevano i versi e aggiungevano a questi il canto. Infatti, come riferisce Eraclide,

⁶⁹ L’integrazione <εὐδοκιμησάντων> spetta a Weil e Reinach, mentre Lasserre proponeva <εὐρημάτων>. Bergk e Werhli invece integravano con <διαλαμψάντων>. Schütrumpf ritiene che tali integrazioni non siano necessarie (cf. Schütrumpf 2008, 202). Barker considera possibili sia <εὐδοκιμησάντων> sia <εὐρημάτων>, traducendo, nel primo caso, “Collection of people who were eminent in music”, nel secondo, invece, “Collection of discoveries in music”(cf. Barker 2014, 31). Ballerio, invece, sulla scorta del precedente lavoro di traduzione del trattato ad opera di Barker, preferisce tradurre l’espressione semplicemente con “*Raccolta di Musici*”, senza prendere posizione in merito alle due integrazioni proposte. Gottschalk dubita che lo Pseudo-Plutarco abbia utilizzato il titolo reale dell’opera eraclide, ritenendo probabile che sia stato lui stesso a coniarlo. In caso contrario, egli crede che un trattato con questo titolo sarebbe diverso da quello di cui parla Ateneo – che cita il terzo libro del Περὶ μουσικῆς di Eraclide (fr. 163 Wehrli) – o che, in alternativa, si tratti di un sottotitolo di una sezione del trattato eraclide sulla musica. Cf. Gottschalk 1980, 133 n. 21.

⁷⁰ Di qui in poi il brano contiene argomenti che tratterò nelle sezioni sui poeti storicamente attestati. Ho preferito riportare già da ora il passo nella sua interezza, in quanto lo ritengo fondamentale per avere un quadro chiaro dell’evoluzione della musica, così come fu pensata nel V-IV sec. a.C.

Terpandro, poeta di *nomoi* citarodici, applicava ai suoi *epe*⁷¹ e a quelli di Omero la musica appropriata a ciascun *nomos* e li cantava negli agoni; Eraclide afferma che costui fu il primo a dare ai *nomoi* citaredici la loro denominazione. Come Terpandro, Clona, il primo compositore di *nomoi* aulodici e canti processionali, fu autore di versi epici ed elegiaci; anche Polimnesto di Colofone, che visse in un periodo successivo a quello di Clona, impiegò le stesse forme poetiche.

Il passo tratta un argomento molto discusso nell'antichità, che riguarda le origini, lo sviluppo e la decadenza della musica, sia da un punto di vista etico che da un punto di vista tecnico-musicale. Per introdurre la questione, lo Pseudo-Plutarco si sofferma sull'origine mitica della lirica, adoperando come fonte Eraclide Pontico, studioso ed erudito che visse nel IV sec. a.C. Questi, rifacendosi ad una iscrizione sicionia⁷², avrebbe individuato nella citarodia il primo tipo di musica, e nel mitico Anfione, figlio di Zeus e Antiope, il suo capostipite.

I molteplici riferimenti ad Eraclide all'interno del capitolo 3 (1131f-1132c) hanno indotto alcuni studiosi a ritenere che tutte le notizie veicolate dal discorso di Lisia (capitoli 3-12, 1131f-1135d) fossero state riprese dalla *Συναγωγή τῶν ἐν μουσικῇ <εὐδοκιμησάντων>* eraclide⁷³. Tuttavia, Eraclide non è l'unica fonte citata in questa sezione. Mentre, infatti, il capitolo 3 è sicuramente debitore di Eraclide Pontico, a partire dal capitolo 4 non possiamo esserne più tanto sicuri⁷⁴: da un lato, infatti, Eraclide non viene più citato esplicitamente; dall'altro lato, poco più avanti, è esplicitamente citata una fonte differente, che veicola un'informazione in contrasto con la precedente: si tratta di Glauco di Reggio (seconda metà del V sec. a.C.), portavoce di una tradizione che individua le origini della musica non nella citarodia, bensì nell'aulodia⁷⁵. Gli studiosi moderni, a partire da Weil e Reinach, hanno ipotizzato una soluzione di compromesso, per la quale le citazioni di Glauco, presenti nei capitoli 5-10, non sarebbero indipendenti dall'opera di Eraclide, ma sarebbero state incorporate nella *Synagoge* di quest'ultimo, che plausibilmente si configurava come una

⁷¹ In questa sede mi discosto dalla traduzione di Ballerio che rende il greco ἔπει con "esametri", in quanto tale resa potrebbe risultare poco pertinente per motivi che saranno esposti nel corso della dissertazione (cf. § 2.2.5).

⁷² *FGrH* 550 F 1.

⁷³ Ad eccezione del capitolo 11 la cui fonte è dichiaratamente aristossenica.

⁷⁴ Del resto, anche Schütrumpf nella sua edizione critica con traduzione dei frammenti eraclidei, riporta solo il capitolo 3 come testimonianza pseudo-plutarca su Eraclide Pontico. Cf. Schütrumpf 2008, 198-202.

⁷⁵ Barker 2014, 30.

raccolta di testimonianze e opinioni di vari autori, che Eraclide presentava e adattava con parole sue⁷⁶.

Barker ritiene plausibile questa ipotesi, aggiungendo che Eraclide, molto probabilmente, non condivideva le teorie di Glauco, ma che non possiamo sapere se egli manifestava esplicitamente il suo dissenso: certo, se lo manifestò, lo Pseudo-Plutarco tralasciò, tagliandoli, i brani in cui esso era chiaro⁷⁷.

Tuttavia, la situazione è meno semplice di quanto appaia. Al capitolo 4 lo Pseudo-Plutarco riporta una testimonianza di Glauco, secondo la quale Terpandro sarebbe appartenuto alla prima generazione dei citarodi, successiva ai primi aulodi. Barker collega questa informazione ad una di poco successiva, che si legge nel capitolo 5, dove il trattatista riferisce che prima di Orfeo esistevano solo compositori di canto accompagnati dall'aulo. Lo studioso ritiene che anche in questo caso la fonte sia Glauco. In questo modo, lo storico di V sec. a.C. viene considerato latore di una diversa teoria sulla nascita della musica, per la quale i compositori di musica aulodica avrebbero preceduto i citarodi.

Il problema è che, in realtà, il capitolo 5 si apre con la citazione di un altro scrittore: Alessandro Poliistore, grammatico ed erudito del I sec. d.C. Per spiegare meglio la questione riporto il testo:

Mus. 4-5, 1132 e-1133a

(4) ἔοικε δὲ κατὰ τὴν τέχνην τὴν κιθαρωδικὴν ὁ Τέρπανδρος διενηνοχέναι· τὰ Πύθια γὰρ τετράκις ἑξῆς νενικηκῶς ἀναγέγραπται. καὶ τοῖς χρόνοις δὲ σφόδρα παλαιός ἐστι· πρεσβύτερον γοῦν αὐτὸν Ἀρχιλόχου ἀποφαίνει Γλαῦκος ὁ ἐξ Ἰταλίας ἐν συγγράμματί τινι τῷ Περὶ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν τε καὶ μουσικῶν· φησὶ γάρ (fr. 1 Lanata) αὐτὸν δεύτερον γενέσθαι μετὰ τοὺς πρώτους ποιήσαντας αὐλωδίαν. (5) Ἀλέξανδρος δ' ἐν τῇ Συναγωγῇ τῶν περὶ Φρυγίας (*FGrH* 273 F 77) κρούματα Ὀλυμπον ἔφη πρῶτον εἰς τοὺς Ἕλληνας κομίσει, ἔτι δὲ καὶ τοὺς Ἰδαίους Δακτύλους· Ὑαγνὶν δὲ πρῶτον αὐλῆσαι, εἶτα τὸν τούτου υἱὸν Μαρσύαν, εἶτ' Ὀλυμπον· ἐξηλωκέναι δὲ τὸν Τέρπανδρον Ὀμήρου μὲν τὰ ἔπη, Ὀρφέως δὲ τὰ μέλη. ὁ δ' Ὀρφεὺς οὐδένα φαίνεται μεμιμημένος· οὐδεὶς γάρ πω γεγένητο, εἰ μὴ οἱ τῶν αὐλωδικῶν ποιηταί· τούτοις δὲ κατ' οὐθὲν τὸ Ὀρφικὸν ἔργον ἔοικε.

Sembra che Terpandro sia stato un personaggio di spicco nell'arte citarodica: è attestato, infatti, che egli vinse gli agoni pitici quattro volte di seguito. Visse in tempi antichissimi: Glauco d'Italia, in un suo libro *Sui poeti e musicisti antichi*, lo indica come più vecchio di Archiloco;

⁷⁶ Barker 2014, 32.

⁷⁷ Barker 2014, 37. Per un resoconto dettagliato sulle fonti di Eraclide e di Glauco cf. Barker 2014, 30-42.

afferma, infatti, che egli⁷⁸ appartenne alla generazione successiva⁷⁹ ai primi compositori di canto accompagnati dall'aulo.

Alessandro nella sua *Raccolta di notizie sulla Frigia* riferisce che Olimpo fu il primo a introdurre tra i Greci la musica strumentale e che anche i Dattili Idei fecero ciò. Iagni fu il primo a suonare l'aulo, poi suo figlio Marsia, quindi Olimpo. Terpandro prese a modello gli esametri di Omero e i canti di Orfeo. Sembra che quest'ultimo non abbia imitato nessuno: prima di lui, infatti, non c'erano che compositori di canti accompagnati dall'aulo e l'opera di Orfeo non assomiglia a essi sotto alcun aspetto.

Per riassumere, la situazione sembra essere la seguente: alla fine del capitolo 4 è riportata una testimonianza di Glauco su Terpandro; il capitolo 5 si apre con una testimonianza di Alessandro Poliistore, che attribuisce la nascita della musica strumentale agli auleti Iagni, Marsia e Olimpo. Poco dopo è riferito, senza alcuna specificazione della fonte, che prima di Orfeo esistevano solo compositori di canti accompagnati dall'aulo.

Prima di tutto, bisogna capire come si possa conciliare l'ipotesi che i capitoli 3-10 siano interamente ripresi dalla *Synagoge* di Eraclide, con il fatto che il capitolo 5 si apra con una testimonianza di Alessandro Poliistore, erudito di I sec. d.C. che, dunque, visse circa tre secoli dopo Eraclide. Barker, in passato, ha pensato che la presenza della testimonianza di Alessandro possa essere un'interpolazione, dovuta alla presenza originaria di una nota marginale che poi sarebbe stata ricopiata nel testo, prima della data del nostro archetipo⁸⁰.

A questa ipotesi vorrei muovere un'obiezione che riguarda una questione testuale: in questo passo (capitolo 5) compare per la prima volta, all'interno del trattato, il nome di Olimpo. La seconda menzione di questo auleta ricorre, poi, poco dopo, nel capitolo 7. Questo dato è interessante, non per la presenza del nome in sé, quanto per il modo in cui questo auleta è menzionato. Lo Pseudo-Plutarco, infatti, scrive:

⁷⁸ Gostoli propone di interpretare questo αὐτόν come riferito non a Terpandro, bensì ad Archiloco. In questo modo secondo la studiosa si eliminerebbe la contraddizione insita nella presenza di due tradizioni diverse sulle origini di citarodia e aulodia, perché sarebbe Archiloco, e non Terpandro, il poeta vissuto subito dopo la prima generazione di aulodi. Prima di tutto, però, c'è da osservare che poco prima nel testo lo Pseudo-Plutarco aveva già usato αὐτόν per riferirsi a Terpandro, quindi se il secondo αὐτόν si riferisse ad un soggetto diverso da Terpandro, dovremmo quanto meno aspettarci la presenza della particella δέ, invece di γάρ. Inoltre, pochi riggi dopo, è esplicitamente affermato che prima di Orfeo esistevano solo aulodi e che dopo di loro venne Orfeo, che Terpandro prese a modello i canti di quest'ultimo (il che indica che visse dopo di Orfeo) e, nuovamente, che Archiloco visse dopo Terpandro e dopo Clona, e quindi non immediatamente dopo la prima generazione di aulodi.

⁷⁹ Ballerio traduce "la generazione immediatamente successiva", sulla scorta della precedente traduzione di Barker, "Terpander followed immediately after the first composers of songs sung to the *aulos*" (Barker 1984, 209).

⁸⁰ Barker 2009, 279 n. 17.

Mus. 7, 1133d = Olympus T 3 Campbell (II p. 274)

λέγεται γὰρ τὸν προειρημένον Ὀλυμπον, αὐλητὴν ὄντα τῶν ἐκ Φρυγίας, ποιῆσαι νόμον αὐλητικὸν εἰς Ἀπόλλωνα τὸν καλούμενον Πολυκέφαλον· εἶναι δὲ τὸν Ὀλυμπον τοῦτόν φασιν ἓνα τῶν ἀπὸ τοῦ πρώτου Ὀλύμπου τοῦ Μαρσίου.

Si dice che quell'Olimpo precedentemente menzionato abbia composto per Apollo un *nomos* auletico, il cosiddetto Policefalo; dicono che questo Olimpo era uno dei discendenti del primo Olimpo.

L'elemento su cui occorre focalizzare l'attenzione è il participio προειρημένον, che rimanda evidentemente ad una precedente menzione di Olimpo. Ma l'unica altra ricorrenza del nome di questo auleta, prima del capitolo 7, si riscontra proprio all'inizio del capitolo 5, nell'ambito della testimonianza esplicita di Alessandro Poliistore:

Mus. 5, 1132e = Olympus T 2 Campbell (II p. 272)

Ἀλέξανδρος δ' ἐν τῇ Συναγωγῇ τῶν περὶ Φρυγίας (*FGrH* 273 F 77) κρούματα Ὀλυμπον ἔφη πρῶτον εἰς τοὺς Ἑλληνας κομίσαι.

Alessandro nella sua *Raccolta di notizie sulla Frigia* riferisce che Olimpo fu il primo a introdurre tra i Greci la musica strumentale.

Dunque, se la citazione di Alessandro Poliistore fosse un'interpolazione, sarebbe difficile spiegare la presenza dell'espressione τὸν προειρημένον Ὀλυμπον: dovremmo ritenere anche quest'ultima un'interpolazione e, dal momento che essa si inserisce in un periodo ipotattico e in un discorso articolato e coerente (capitolo 7), dovremmo addirittura considerare l'intero periodo un'interpolazione e, di conseguenza, immaginare un massiccio e reiterato intervento sul testo da parte di un qualche studioso o un copista, ad un livello molto alto della tradizione.

Credo, insomma, che la citazione di Alessandro nel capitolo 5 non sia da ritenere un'interpolazione e che, più semplicemente, lo Pseudo-Plutarco abbia sfruttato in modo diffuso l'opera di Eraclide e quella di Glauco (che la si voglia considerare o meno inglobata nella *Synagogè* eraclide), tenendo in considerazione anche altre fonti.

Anche per quel che riguarda nello specifico l'intero capitolo 5 è necessaria una riflessione: la menzione di Alessandro come fonte per i primi aulodi, in apertura del capitolo 5, potrebbe indurre a ritenere che anche l'affermazione secondo la quale prima di Orfeo sarebbero esistiti

solo aulodi e che quindi sarebbe nata prima l'aulodia, vada attribuita direttamente al Poliistore. Tuttavia, dopo l'elenco di coloro che sono considerati gli iniziatori della musica strumentale e del genere aulodico, lo Pseudo-Plutarco torna a parlare di Terpandro, già menzionato nel capitolo 4, dove la fonte dichiarata era Glauco.

È possibile, dunque, che Glauco costituisca la fonte principale anche per questo capitolo, e che Alessandro sia stato sfruttato come “integrazione”, per specificare chi furono gli iniziatori della musica aulodica⁸¹.

Arrivati a questo punto, si comprende che le tradizioni sulle origini della musica furono essenzialmente due: una che la riconduceva alla citarodia, l'altra che la riconduceva all'aulodia. In questa sede mi occuperò dei poeti appartenenti alla sfera del mito, compresi quelli che lo Pseudo-Plutarco considerava figure storiche realmente esistite (è il caso di Orfeo ed Olimpo il giovane).

1.1 Le origini mitiche della citarodia.

Le ragioni e i modi secondo i quali la storia della citarodia fu affrontata nei sec. V-IV a.C. sono stati messi bene in evidenza da Ercoles. Le ragioni sono da ricercare, secondo lo studioso, nel fatto che, dal momento che la citarodia aveva subito, in quel periodo, un'evoluzione tale che ne risultarono alterati i caratteri costitutivi, si sentì l'esigenza di ripercorrere le tappe che avevano portato il genere alla situazione presente. Per quel che riguarda i modi, invece, Ercoles mette in evidenza che da un lato si affermò la tendenza a rintracciare degli elementi di continuità tra la citarodia arcaica e quella nuova, di modo da giustificare le innovazioni, mentre dall'altro lato ci fu chi, come Eraclide Pontico, individuò “una cesura netta tra l'antica e la ‘nuova’ citarodia, condannando quest'ultima su un piano estetico ed etico”⁸².

A quest'ultima visione della storia della lirica ha aderito lo Pseudo-Plutarco che, come abbiamo visto, utilizza la fonte eraclide. Egli fornisce sui poeti delle notizie che, benché esigue, in alcuni casi rivelano informazioni nuove, non ricavabili da altre fonti. Dalla lettura del testo emerge che l'ordine di presentazione dei lirici segue un criterio sia cronologico che geografico.

Il primo citarodo ad essere menzionato è Anfione, figlio di Zeus e Antiope. Allo stesso periodo lo Pseudo-Plutarco fa risalire Lino di Eubea, Ante di Antedone e Piero di Pieria.

⁸¹ Probabilmente la citazione di Alessandro termina laddove terminano i periodi costituiti dalle infinitive rette dal verbo ἔφη (*Mus.* 5, 1133a).

⁸² Ercoles 2008, 124-136.

Subito dopo, vengono menzionati Filammone di Delfi e Tamiri di Tracia ed infine Demodoco di Corcira e Femio di Itaca.

L'ordine in cui questi citarodi sono menzionati all'interno del testo sembra attenersi, grosso modo, alla cronologia tradizionale che si ricava dalla lettura di altre fonti. In un passo del *Certamen Homeri et Hesiodi*⁸³ leggiamo, infatti, che Piero era figlio di Lino. Di Tamiri si sa che fu figlio di Filammone⁸⁴ e Diodoro Siculo lo menziona tra i discepoli di Lino⁸⁵, mentre Nicomaco lo annovera tra i discepoli di Orfeo, insieme a Lino⁸⁶.

Anfione (1.), come si può leggere nel passo sopra riportato⁸⁷, è ritenuto il fondatore della citarodia: figlio di Zeus e di Antiope, avrebbe appreso quest'arte da suo padre.

Il caso di Lino di Eubea (2.) è interessante: egli è considerato citarodo dall'intera tradizione e anche nel nostro trattato è inserito tra i citarodi. Di lui lo Pseudo-Plutarco riferisce che compose canti trenodici, ma il *θρηῖνος* è un tipo di composizione generalmente associato ad uno strumento a fiato, come l'aulo.

Come è possibile, dunque, che a un poeta tradizionalmente noto come citarodo siano state attribuite delle composizioni per aulo?

Maria Cannatà Fera ha osservato che è possibile che l'accompagnamento strumentale dei *θρηῖνοι* non fosse di natura esclusivamente auletica e ha riportato, tra le varie testimonianze a favore della sua tesi, anche il nostro passo su Lino di Eubea, sostenuto dall'ulteriore testimonianza di un frammento di Esiodo, in cui i citaristi insieme con gli aedi cantano con lamenti (*θρηνηέουσιν*) la morte di Lino⁸⁸. Sulla base del ragionamento operato dalla studiosa⁸⁹, ritengo anche io che l'affermazione dello Pseudo-Plutarco in merito a Lino non sia necessariamente contraddittoria.

La menzione di Ante di Antedone (3.) costituisce uno di quei casi in cui lo Pseudo-Plutarco risulta essere la nostra unica fonte di conoscenza, dal momento che nient'altro sappiamo di questo musico: tutto ciò che il trattatista riporta sul suo conto, per mezzo della fonte eraclidea, è che compose inni.

⁸³ *Cert. Hom. et Hes.* 47.

⁸⁴ Paus. 4, 33, 8.

⁸⁵ Diod. 3, 67, 1: τὸν δὲ Λίνον ἐπὶ ποιητικῇ καὶ μελωδίᾳ θαυμασθέντα μαθητὰς σχεῖν πολλούς, ἐπιφανεστάτους δὲ τρεῖς, Ἡρακλέα, Θαμύραν, Ὀρφέα.

⁸⁶ Nicom. *Math Excerpta* 1, 4: Ὀρφεὺς δὲ ἐδίδαξε Θάμυριν καὶ Λῖνον.

⁸⁷ *Mus.* 3, 1131f-1132b.

⁸⁸ Cf. Hes. fr. 305 M.-W. e Cannatà Fera 1990, 42.

⁸⁹ Per approfondimenti cf. Cannatà Fera 1990, 41 ss.

Anche su Piero di Pieria (4.), tradizionalmente considerato il padre delle Muse, ricaviamo dal testo un dato non altrimenti conosciuto. Lo Pseudo-Plutarco, infatti, è l'unico a testimoniare che egli compose dei poemi sulle Muse.

Poco di più riusciamo a sapere sul conto di Filammone di Delfi (5.), il cui nome ricorre due volte nell'intero trattato. Nel capitolo 3 siamo informati, in primo luogo, sul fatto che egli avrebbe composto canti aventi come oggetto Leto e la nascita di Artemide e di Apollo e, subito dopo, sul fatto che egli sarebbe stato il primo a istituire dei cori nel tempio di Delfi. Mentre la prima notizia è tramandata esclusivamente dal *De Musica*, la seconda è attestata anche in un frammento di Ferecide (*FGrH*. 3 F 63b), dove si legge:

Εἶτα ἐκ μὲν τοῦ Ἀπόλλωνος γίνεται Φιλάμμων ἀνὴρ σοφιστῆς, ὃς καὶ πρῶτος ἐδόκει χοροῦς συστήσασθαι παρθένων.

In seguito da Apollo nasce Filammone, uomo sapiente, che per primo sembrava avere istituito cori di vergini.

Gostoli attribuisce una grande importanza a questa notizia, poiché ritiene che la presenza del coro, essendo indice di un canto di struttura strofica, confermi il carattere lirico della poesia degli antichi citarodi. Ciò si evince, del resto, anche da quanto è affermato verso la fine del capitolo 3 sulla somiglianza delle composizioni di questi primi poeti con quelle di Stesicoro⁹⁰.

L'altra ricorrenza del nome di Filammone è nel capitolo 5. Qui egli è presentato come l'autore di alcuni *nomoi* citarodici eseguiti da Terpandro. L'affermazione, che potrebbe sembrare di poco conto, in realtà offre un interessante spunto di riflessione, che riguarda un genere musicale dalle origini molto discusse: il *nomos*.

Nei capitoli precedenti, infatti, il trattatista, avendo sempre come riferimento la fonte eraclidea, individua in Terpandro il primo a dare una denominazione ai *nomoi* citarodici:

Mus. 3, 1132c = Terpander T 18 Campbell (II p. 308)

ἀποφῆναι δὲ τοῦτον (Τέρπανδρον) λέγει ὀνόματα πρῶτον τοῖς κιθαρωδικοῖς νόμοις.

Poi (Eraclide) dice che costui (Terpandro) fu il primo a dare ai *nomoi* citarodici la loro denominazione.

⁹⁰ Cf. Gostoli 1990, 91 e 101.

Poco dopo, inoltre, il trattatista riferisce che i *nomoi* citarodici furono stabiliti prima di quelli aulodici, all'epoca di Terpandro (capitolo 4)⁹¹.

Tuttavia, come si è detto, alla fine del capitolo 5 Filammone viene indicato come autore antico di alcuni *nomoi* eseguiti da Terpandro, una notizia che contraddice quanto era stato precedentemente affermato:

Mus. 5, 1132b (manca in Campbell)

τινὰς δὲ τῶν νόμων τῶν κιθαρωδικῶν τῶν ὑπὸ Τερπάνδρου πεποιημένων Φιλάμμωνα φασὶ τὸν ἀρχαῖον τὸν Δελφὸν συστήσασθαι.

Dicono che l'antico Filammone di Delfi avesse composto alcuni dei *nomoi* citarodici eseguiti da Terpandro⁹².

Ma come può essere Filammone l'autore antico (Φιλάμμωνα τὸν ἀρχαῖον τὸν Δελφὸν) di *nomoi* eseguiti da Terpandro, se subito prima è stato affermato che tali *nomoi* furono istituiti all'epoca di Terpandro?

La soluzione è in quel φασι ("dicono"). È evidente che in questo caso non è più riportato il pensiero di Eraclide o quello di Glauco (che subentra dalla fine del capitolo 4), ma quello di altri, che vanno identificati con gli ἄλλοι ... τινες τῶν συγγραφέων menzionati poco sopra nel testo. Ci troviamo, dunque, di fronte a due tradizioni: da un lato, quella che pone la nascita del *nomos* al tempo di Terpandro; dall'altro, quella che ammette l'esistenza dei *nomoi* già prima di Terpandro. In quest'ultimo caso, data la natura mitica di Filammone, si deve immaginare che la fonte da cui è ripresa la notizia volesse conferire a questi *nomoi* un'importanza ancora maggiore rendendoli più antichi.

Anche sul conto di Tamiri (6.) il trattatista fornisce due informazioni, una già nota grazie ad altre fonti, l'altra nuova. La prima è un aneddoto che lo Pseudo-Plutarco afferma essere già stato testimoniato dai poeti, e cioè che Tamiri scese in competizione con le Muse. Le fonti poetiche non sono esplicitamente citate; tuttavia, dal momento che il citarodo è menzionato

⁹¹ Οἱ δὲ τῆς κιθαρωδίας νόμοι πρότερον <οὐ> πολλῷ χρόνῳ τῶν αὐλωδικῶν κατεστάθησαν ἐπὶ Τερπάνδρου. Il testo greco è stato integrato con la negazione <οὐ> da Weil e Reinach, i quali si appellano al fatto che, in seguito, lo Pseudo-Plutarco afferma che Clona, compositore di *nomoi* aulodici, visse poco tempo dopo Terpandro (*Mus.* 5, 1133a, Κλονᾶς δ' ὁ τῶν αὐλωδικῶν νόμων ποιητής, ὁ ὀλίγῳ ὕστερον Τερπάνδρου γενόμενος). La questione sarà ripresa nel corso della dissertazione (§ 2.2.1).

⁹² Ballerio traduce più liberamente "Si dice che Filammone di Delfi fu l'autore antico di alcuni dei *nomoi* citaredici eseguiti da Terpandro".

sia in un passo dell'*Iliade* di Omero⁹³ che in alcuni versi del *Reso* pseudo-euripideo⁹⁴, si potrebbe ipotizzare che per questa notizia sia stata presa in considerazione almeno una di queste fonti (più probabilmente Omero). Tamiri è poi menzionato anche nell'omonimo dramma di Sofocle con queste parole: “sotto i colpi della lira e dei *nomoi* con cui Tamiri fa musica eccellente” (fr. 245 Radt)⁹⁵.

Prendendo in considerazione questo frammento e il passo dell'*Iliade*, Power ha fatto notare che il fatto che la figura di Tamiri appaia già in Omero come citarodo itinerante, sostenitore di se stesso (“self-promoting”) e competitivo, dovette facilitare l'assimilazione del suo personaggio alla persona del citarodo professionista dell'epoca⁹⁶.

L'altra informazione, invece, riguarda la composizione, da parte di Tamiri, di un'opera sulla guerra dei Titani contro gli dèi.

Gli ultimi due lirici menzionati sono tra i più noti e sono, ovviamente, personaggi mitici, che, tuttavia, rappresentano, per dirla con Barker, il tipo storicamente reale dell'*aoidòs*⁹⁷: si tratta di Demodoco di Corcira (7.) e Femio di Itaca (8.). Qui sono passate in rassegna alcune opere loro attribuite, rispettivamente un carme sulla distruzione di Troia e le nozze di Afrodite ed Efesto (attribuito a Demodoco) e una composizione sul ritorno da Troia dei compagni di Agamennone (attribuita a Femio).

Si tratta, naturalmente, di composizioni che questi poeti eseguono nell'*Odisea*⁹⁸. Tuttavia, Gostoli osserva che le opere attribuite a Demodoco e a Femio furono interpretate come “testimonianze su due aedi realmente esistiti nell'età più antica” che potevano essere accostati sia ai citarodi leggendari che ai poeti lirici dell'alto arcaismo⁹⁹.

Per concludere, il fatto che personaggi come Tamiri, Demodoco e Femio, tradizionalmente associati alla figura dell'aedo, compaiano in un elenco di poeti lirici è stato interpretato da West a riprova del fatto che, benché al tempo di Eraclide esistesse una distinzione tra i due tipi di poeta, e cioè il rapsodo che declamava versi ed il citarodo che, invece, li cantava, evidentemente essa non doveva essere troppo netta¹⁰⁰.

⁹³ Hom. *Il.* 2, 595: ἐνθά τε Μοῦσαι / ἀντόμεναι Θάμυριν τὸν Θρήϊκα παῦσαν ἀοιδῆς.

⁹⁴ [Eur.] *Rhes.* 923-925: Μοῦσαι μεγίστην εἰς ἔριν μελωιδίας / κλεινῷ σοφιστῇ Θρηικὶ κάτυφλώσαμεν / Θάμυριν, ὃς ἡμῶν πόλλ' ἐδέενασεν τέχνην.

⁹⁵ Power 2010, 222.

⁹⁶ Power 2010, 222.

⁹⁷ Barker 1984, 208 n. 15.

⁹⁸ Ringrazio il Professore Luigi Battezzato per avermi suggerito questa osservazione.

⁹⁹ Gostoli 2011, 32.

¹⁰⁰ West 1971, 307.

1.1.1 Orfeo.

Leggendo il passo pseudo-plutarco, ci rendiamo subito conto di una grande mancanza: in questa rassegna di citarodi appartenenti al mito non compare uno dei più noti alla tradizione, cioè Orfeo (9.).

Tuttavia, dal momento che la fonte dichiarata di questo passo è la *Synagogè*, tale mancanza è da attribuire ad Eraclide e non al nostro trattatista in prima persona. In realtà, più che di mancanza, potremmo parlare di una scelta ragionata. Infatti, come ha fatto notare Marco Ercoles “la figura del musico ammaliatore ebbe, nel periodo classico, una duplice vita: oltre ad essere oggetto della narrazione mitica, Orfeo divenne anche oggetto della trattazione erudita”¹⁰¹.

Si viene a creare, dunque, una sorta di scissione tra una figura mitica, che era stata e continuava ad essere appannaggio della narrazione in versi¹⁰², ed un'altra storica, trattata come reale da molti eruditi a partire dall'epoca classica. Addirittura, Erodoro arriva a ritenere che fossero esistiti due personaggi di nome Orfeo, l'uno l'Argonauta, l'altro un poeta successivo ad Omero ed Esiodo¹⁰³. Tutto ciò non sorprende, se si considera la tendenza degli eruditi, dal V sec. a.C. in poi, a razionalizzare il mito¹⁰⁴.

In effetti, all'interno del *De Musica* è assente qualsiasi riferimento alla capacità di Orfeo di ammaliare e di ammansire le belve con il canto. Egli viene citato solo poche volte dallo Pseudo-Plutarco: la prima in modo diffuso nel capitolo 5 discusso in precedenza; le altre due volte, solo per cenni, nei capitoli 7 (1133f) e 10 (1134e):

Mus. 7, 1133f = Stesichorus Tb20 Ercoles = Olympus T 3 Campbell (II p. 274)

Στησίχορος ὁ Ἰμεραῖος οὐτ' Ὀρφέα οὔτε Τέρπανδρον οὐτ' Ἀρχίλοχον οὔτε Θαλήταν ἐμμήσατο,
ἀλλ' Ὀλυμπον.

Stesicoro di Imera non imitò né Orfeo né Terpandro né Archiloco, né Taleta, ma Olimpo.

¹⁰¹ Ercoles 2009a, 54.

¹⁰² Ercoles 2009a, 54 cita tra le fonti Pindaro (*P.* 4, 176s.) Simonide (*PMG* 567) e Bacchilide (fr. 29 (d) M.).

¹⁰³ *FGrH* 31 F 42. Per approfondimenti cf. Ercoles 2009a, 56-59.

¹⁰⁴ La razionalizzazione del mito e la conseguente scissione tra figura mitica e figura storica del poeta ha interessato non solo Orfeo, ma, come avremo modo di verificare in seguito, anche Olimpo, un altro poeta la cui figura è liminare.

Mus. 10, 1134e (manca in Campbell)

οἷς Ἀρχίλοχον μὴ κεχρη̃σθαι, ἀλλ' οὐδ' Ὀρφέα οὐδὲ Τέρπανδρον·

Questi ritmi non li utilizzò Archiloco e nemmeno Orfeo né Terpanδρο.

In definitiva, stando a quanto emerge dai passi riportati, pare che Orfeo sia concepito dallo Pseudo-Plutarco come una figura più vicina alla storia che al mito, menzionata insieme a musicisti storicamente esistiti come Terpanδρο, Taleta, Archiloco: un citarodo delle cui ben note qualità di ammaliatore nulla viene riferito e riguardo alle cui innovazioni in campo musicale riusciamo a ricavare solo una scarsa informazione sui ritmi che non impiegò nelle sue composizioni, come i dattili-epitriti ed il peone-cretico.

1.2 Le origini mitiche dell'aulodia.

Abbiamo avuto modo di osservare che la tradizione alternativa sulle origini mitiche della lirica, rappresentata da Glauco e Alessandro Polistoro, individua nell'aulodia e nell'auletica le prime forme di musica:

Mus. 5, 1132f

Ἀλέξανδρος δ' ἐν τῇ Συναγωγῇ τῶν περὶ Φρυγίας (*FGrH* 273 F 77) κρούματα Ὀλυμπον ἔφη πρῶτον εἰς τοὺς Ἑλληνας κομίσαι, ἔτι δὲ καὶ τοὺς Ἰδαίους Δακτύλους· Ὑαγνιν δὲ πρῶτον αὐλῆσαι, εἶτα τὸν τούτου υἱὸν Μαρσύαν, εἶτ' Ὀλυμπον.

Alessandro nella sua *Raccolta di notizie sulla Frigia* riferisce che Olimpo fu il primo a introdurre tra i Greci la musica strumentale e che anche i Dattili Idei fecero ciò. Iagni fu il primo a suonare l'aulo, poi suo figlio Marsia, quindi Olimpo.

Il passo dà informazioni su coloro che furono considerati i primi aulodi, fornendo un quadro preciso della loro successione cronologica, e in parte anche genealogica: si tratta di Iagni, Marsia e Olimpo. Sui primi due ricaviamo poche notizie all'interno del trattato, per lo più a proposito del loro legame di parentela. Diverso, invece, è il discorso su Olimpo, del quale lo Pseudo-Plutarco parla in modo più diffuso, attribuendogli molte invenzioni e innovazioni in ambito musicale.

In questo paragrafo passerò brevemente in rassegna le figure di Iagni e Marsia, rimandando ai paragrafi successivi la trattazione su Olimpo, che risulterà di gran lunga più articolata, data la mole di testimonianze.

Oltre al capitolo 5, gli altri passi di interesse si rintracciano nei capitoli 7 e 14.

Mus. 7, 1133d-1133e = Olympus T 3 Campbell (II p. 274)

οὗτος γὰρ παιδικὰ γενόμενος Μαρσύου καὶ τὴν αὐλῆσιν μαθὼν παρ' αὐτοῦ, τοὺς νόμους τοὺς ἁρμονικοὺς ἐξήνεγκεν εἰς τὴν Ἑλλάδα. [...] Τὸν δὲ καλούμενον Ἀρμάτειον νόμον λέγεται ποιῆσαι ὁ πρῶτος Ὀλύμπος, ὁ Μαρσύου μαθητής. τὸν δὲ Μαρσύαν φασί τινες Μάσσην καλεῖσθαι· οἱ δ' οὐ, ἀλλὰ Μαρσύαν· εἶναι δ' αὐτὸν Ὑάγνιδος υἱόν, τοῦ πρώτου εὐρόντος τὴν αὐλητικὴν τέχνην.

Questi (Olimpo), infatti, era il favorito di Marsia e aveva appreso da lui l'arte di suonare l'aulo; fu costui a introdurre in Grecia i *nomoi* enarmonici [...] Si dice che autore del cosiddetto *nomos Harmatios* fosse il primo Olimpo, discepolo di Marsia. Alcuni sostengono che il nome di Marsia fosse Masses; secondo altri, invece, fu proprio Marsia e dicono che costui fosse figlio di Iagni, lo scopritore dell'arte auletica.

Mus. 14, 1135f (manca in Campbell)

ἡμεῖς δ' οὐκ ἄνθρωπόν τινα παρελάβομεν εὐρετὴν τῶν τῆς μουσικῆς ἀγαθῶν, ἀλλὰ τὸν πάσαις ταῖς ἀρεταῖς κεκοσμημένον θεὸν Ἀπόλλωνα. οὐ[τε] γὰρ Μαρσύου ἢ Ὀλύμπου ἢ Ὑάγνιδος, ὥς τινες οἴονται, εὔρημα ὁ αὐλός, μόνη δὲ κιθάρα Ἀπόλλωνος, ἀλλὰ καὶ αὐλητικῆς καὶ κιθαριστικῆς εὐρετῆς ὁ θεός.

La tradizione insegna che non un uomo fu lo scopritore dei doni benefici della musica, ma Apollo, la divinità dotata di ogni perfezione. Non è vero che soltanto la cetra appartiene ad Apollo, come alcuni pensano attribuendo l'invenzione dell'aulo a Marsia, Olimpo o Iagni.

Nei capitoli 5 e 7 Iagni (10.) è dunque presentato in qualità di primo suonatore di aulo e padre di Marsia. Nel capitolo 14, invece, il trattatista afferma che fu Apollo lo scopritore dell'arte dell'aulo, insieme a quella della cetra, proponendo, così, una tradizione alternativa, che non vede più in Iagni l'iniziatore di tale arte.

Anche sul conto di Marsia (11.) è esiguo il numero di notizie fornite dallo Pseudo-Plutarco. Egli appare come una sorta di figura mediana, un anello di congiunzione tra suo padre Iagni e Olimpo, il suo discepolo e amasio. Quest'ultima notizia la apprendiamo dal capitolo 7: qui il

rapporto maestro-discepolo viene messo in evidenza due volte, la prima quando si afferma che Olimpo era l'amasio di Marsia e che da lui apprese l'arte di suonare l'aulo; la seconda, pochi righe dopo, quando Olimpo è esplicitamente definito come ὁ Μαρσύου μαθητής. Sempre all'interno dello stesso capitolo, infine, è attestato un secondo nome a lui attribuito: quello di Masses.

Marsia è citato per l'ultima volta nel capitolo 14, insieme a Iagni e Olimpo, riguardo alla questione, già considerata prima, dell'attribuzione ad Apollo dell'arte auletica¹⁰⁵.

1.2.1 Le identità di Olimpo.

La figura di Olimpo (12.), così come è descritta nel *De Musica*, risulta alquanto complessa da definire. Lo Pseudo-Plutarco, infatti, attesta l'esistenza di ben due poeti recanti il nome Olimpo, il primo dei quali sarebbe da identificare con il discepolo prediletto del satiro Marsia, e dunque un personaggio ascrivibile alla sfera del mito. Il secondo Olimpo, detto anche "Olimpo il giovane", sarebbe, invece, un auleta frigio al quale Pratina avrebbe fatto risalire il cosiddetto *nomos* Policefalo.

Gli studiosi hanno ritenuto che l'esistenza distinta e separata di due auleti con lo stesso nome, l'uno appartenente alla sfera del mito, l'altro alla storia, fosse un espediente messo in atto dagli antichi, a partire proprio da Pratina. La discussione sulla figura di questo poeta, dunque, partirà proprio dalla controversa questione della sua identità e del modo in cui lo Pseudo-Plutarco ce lo presenta, per soffermarsi, in un secondo momento, sulle tematiche musicali connesse alle opere a lui attribuite.

Per quel che riguarda nello specifico l'aspetto musicale del suo operato, ritengo utile proporre qui di seguito una breve sinossi dei temi che saranno affrontati nel corso della dissertazione: in primo luogo, la questione dell'invenzione del genere enarmonico, che è legata all'esistenza di una particolare scala, che in greco prende il nome di *Spondeion*; in secondo luogo, la natura dello *Spondeiazon tropos* e le caratteristiche dei cinque *nomoi* (*nomos* Policefalo, *nomos* Harmatios, *nomos* Orthios, *nomos* per Ares, *nomos* di Atena). Tali componimenti in passato sono stati analizzati da illustri studiosi¹⁰⁶. Tuttavia, forse, qualcosa si può aggiungere, in particolare, come avremo modo di vedere, sul *nomos* di Atena.

Cominciamo dall'identità di Olimpo:

¹⁰⁵ Dal momento che il passo in questione è una citazione indiretta attribuita ad Alceo, lo analizzeremo nella sezione a lui dedicata (cf. § 3.2).

¹⁰⁶ Barker 2011, 43- 57 e Winnington-Ingram 1928, 83-91.

Mus. 7, 1133d = Olympus T 3 Campbell (II p. 274)

λέγεται γὰρ τὸν προειρημένον Ὀλύμπον, αὐλητὴν ὄντα τῶν ἐκ Φρυγίας, ποιῆσαι νόμον αὐλητικὸν εἰς Ἀπόλλωνα τὸν καλούμενον Πολυκέφαλον· εἶναι δὲ τὸν Ὀλύμπον τοῦτον φασιν ἓνα τῶν ἀπὸ τοῦ πρώτου Ὀλύμπου τοῦ Μαρσύου <μαθητοῦ>, πεποιηκότος εἰς τοὺς θεοὺς τοὺς νόμους· οὗτος γὰρ παιδικὰ γενόμενος Μαρσύου καὶ τὴν αὐλῆσιν μαθὼν παρ' αὐτοῦ, τοὺς νόμους τοὺς ἁρμονικοὺς ἐξήνεγκεν εἰς τὴν Ἑλλάδα οἷς <ἔτι καὶ> νῦν χρῶνται οἱ Ἕλληνες ἐν ταῖς ἐορταῖς τῶν θεῶν. ἄλλοι δὲ Κράτητος εἶναί φασι τὸν Πολυκέφαλον νόμον, γενομένου μαθητοῦ Ὀλύμπου· ὁ δὲ Πρατίνας (*PMG* 713 I) Ὀλύμπου φησὶν εἶναι τοῦ νεωτέρου τὸν νόμον τοῦτον.

Si dice infatti che l'Olimpo menzionato prima, l'auleta frigio, abbia composto un *nomos* auletico per Apollo, che prende il nome di Policefalo. Ma dicono che questo Olimpo fosse uno dei discendenti del primo Olimpo, l'allievo di Marsia, autore di *nomoi* per gli dèi. Costui, infatti, essendo il favorito di Marsia e avendo appreso l'arte auletica da lui, introdusse i *nomoi* enarmonici in Grecia, *nomoi* che ancora oggi i Greci adoperano nelle feste degli dèi. Altri dicono che il *nomos* Policefalo è di Cratete, che era un discepolo di Olimpo; ma Pratina afferma che questo *nomos* è di Olimpo il giovane.

Ho scelto questo passo per introdurre la questione delle identità di Olimpo, perché qui è chiaramente testimoniata l'esistenza di due poeti diversi, un primo Olimpo, discepolo di Marsia, e un secondo Olimpo, quello giovane.

Di questa figura si è occupato profusamente Barker, il quale nel suo lavoro di traduzione e commento al *De Musica* ha definito questo passo confuso, dal momento che l'Olimpo “menzionato prima”¹⁰⁷ dovrebbe identificarsi con il primo Olimpo, citato nel capitolo 5, mentre egli ritiene evidente che qui il riferimento sia ad Olimpo il giovane e che, di conseguenza, lo Pseudo-Plutarco stia citando in modo improprio la sua fonte. Egli osserva, inoltre, che l'introduzione di due poeti dal nome Olimpo – figure entrambe attestate anche nella *Suda* e in Clemente Alessandrino (*Strom.* 1, 16) – crea delle difficoltà. Dunque, dal momento che lo stesso Pseudo-Plutarco riconduce a Pratina l'attribuzione del *Nomos Policefalo* ad un discendente di Olimpo e dal momento che Pratina era noto per la sua ostilità nei confronti del crescente successo della musica per aulo¹⁰⁸, Lasserre e Barker ritengono probabile che il suo intento fosse quello di sminuire il fascino e l'antichità di tale esecuzione e

¹⁰⁷ Il riferimento è al capitolo 5, 1132f-1133a.

¹⁰⁸ Ath. 14, 617c-f. Lasserre specifica che ciò era frutto di una lotta nata tra la fine del VI sec. a.C. e l'inizio del V sec. a.C. contro la musica enarmonica (Lasserre 1954, 45 e Pisani 2017, 2987 n. 37).

che probabilmente le fonti tarde attestavano l'esistenza di due poeti di nome Olimpo, sulla base della sola testimonianza di Pratina¹⁰⁹.

Barker, successivamente, in un suo articolo, osserva che Olimpo sembra essere un personaggio del mito connesso al satiro Marsia e giunge alla conclusione che gli antichi Greci, avendo compreso che le leggende relative a satiri ed esseri sovrannaturali non potevano essere trattate come storiche e che quindi Olimpo non poteva essere il compositore delle melodie che loro ascoltavano, trovarono in Olimpo il giovane una figura di comodo attraverso la quale il compositore potesse essere riportato nella sfera storica¹¹⁰. Per questo motivo, Barker decide di ignorare la distinzione, rimandando ad una ipotesi simile, sostenuta da West¹¹¹, il quale, dopo aver presentato l'auleta come una figura semileggendaria, proveniente dalla Frigia o dalla Misia¹¹², che avrebbe appreso la sua arte da Marsia, afferma che alcuni tra i Greci credevano che costoro fossero vissuti prima della guerra di Troia, mentre altri ritenevano che Olimpo avesse operato durante il regno di Mida (738-696 a.C. ca.), e che dunque, per risolvere questa discrepanza, si utilizzò l'espedito dell'omonimia, in riferimento ad un Olimpo più anziano e ad un altro più giovane. In effetti, si tratta dello stesso processo di razionalizzazione del mito che ha interessato la figura di Orfeo¹¹³.

Tuttavia, per quanto si possa decidere di ignorarla, tale distinzione tra le due figure, almeno nella prima parte del trattato, resta, benché io stessa abbia preferito non tenerne conto ai fini dello studio degli aspetti musicali dei componimenti attribuiti ad Olimpo, credo che sia comunque interessante cercare di capire come lo Pseudo-Plutarco ci presenta queste due figure.

La difficoltà di accettare l'esistenza della figura storica di Olimpo, così come ci è presentata nel *De Musica*, sta nel carattere evanescente dell'auleta. Solo in un passo, come osservato in precedenza, è esplicitamente asserita l'esistenza di Olimpo il giovane. E per di più al suo interno emerge una contraddizione, poiché nelle prime righe del capitolo si legge:

Si dice infatti che l'Olimpo menzionato prima, l'auleta frigio, abbia composto un *nomos* auletico per Apollo, che prende il nome di Policefalo. Dicono anche che questo Olimpo fosse uno dei discendenti del primo Olimpo, l'allievo di Marsia.

¹⁰⁹ Lasserre 1954, 45; Barker 1984, 212 n. 50.

¹¹⁰ Barker 2011, 44.

¹¹¹ West 1992, 330-33; *Suda* (o 221 Adler) Ὀλυμπος, Φρύξ, νεώτερος, αὐλητὴς γεγονώς ἐπὶ Μίδου τοῦ Γορδίου.

¹¹² Weil e Reinach ipotizzano anche che tale personaggio sia frutto di una personificazione dell'omonimo monte anatolico, presso la città di Brusa (l'antica Prusa), situata nell'area da cui provenivano l'aulodia e l'auletica (Weil-Reinach 1900, 38 e Pisani 2017, 2987 n. 37).

¹¹³ Cf. § 1.1.1.

Ma l'Olimpo "menzionato prima" (προειρημένον Ὀλυμπον), come abbiamo visto, si riferisce con certezza all'Olimpo che, nel capitolo 5, è messo in relazione con gli auleti mitici Iagni e Marsia.

Mus. 5, 1132f = Olympus T 2 Campbell (II p. 272)

Ὑαγνιν δὲ πρῶτον αὐλῆσαι, εἴτα τὸν τοῦτου υἱὸν Μαρσύαν, εἴτ' Ὀλυμπον.

Iagni fu il primo a suonare l'aulo, poi suo figlio Marsia, quindi Olimpo.

Appare chiaro, dunque, che in un contesto del genere lo Pseudo-Plutarco, o meglio, la fonte di cui si serve lo Pseudo-Plutarco¹¹⁴, non si riferisce al personaggio storico, ma alla figura leggendaria connessa con Marsia. Non c'è, dunque, alcuna possibilità di identificare il "giovane Olimpo" presentato nel capitolo 7 con l'Olimpo del capitolo 5 a cui l'espressione προειρημένον Ὀλυμπον rimanda¹¹⁵.

Nel capitolo 11 è chiaro che il poeta di cui si parla è il primo Olimpo, perché il trattatista afferma che egli fu l'inventore del genere enarmonico, confermando, così, quanto era stato sostenuto pochi capitoli prima: nel capitolo 7, infatti, è il primo Olimpo, il discepolo di Marsia, ad essere presentato come colui che introdusse i *nomoi* enarmonici.

Nel capitolo 15, invece, è scritto:

Mus. 15, 1136c = Olympus T 6 Campbell (II p. 278)

ἢ καὶ τὴν πρώτην σύστασιν αὐτῆς φασὶ θρηνώδη τινὰ γενέσθαι. Ὀλυμπον γὰρ πρῶτον Ἀριστόξενος ἐν τῷ πρώτῳ περὶ μουσικῆς ἐπὶ τῷ Πύθωνί φησιν ἐπικήδειον αὐλῆσαι Λυδιστί. εἰσὶ δ' οἱ Μελανιππίδην τοῦτου τοῦ μέλους ἄρξαι φασί. Πίνδαρος δ' ἐν Παιᾶσιν ἐπὶ τοῖς Νιόβης γάμοις (fr. 64 Sn.-M.) φησὶ Λύδιον ἁρμονίαν πρῶτον διδαχθῆναι. ἄλλοι δὲ Τόρηβον πρῶτον <ταύτη> τῇ ἁρμονίᾳ χρῆσασθαι, καθάπερ Διονύσιος ὁ Ἰαμβὸς ἱστορεῖ.

Si dice, in effetti, che la prima composizione in questa armonia fosse un lamento: Aristosseno nel primo libro dell'opera *Sulla Musica* afferma che Olimpo per primo suonò con l'aulo l'epicedio per Pitone nell'armonia lidia. Ci sono altri che dicono che Melanippide abbia dato inizio a questa melodia. Pindaro, invece, sostiene che l'armonia lidia per la prima volta fu introdotta alle nozze di Niobe. Altri, invece, che Torebo fu il primo ad utilizzare questa armonia come racconta Dionisio Iambo.

¹¹⁴ La fonte è Alessandro Poliistore.

¹¹⁵ Cf. § 1.

Qui il quadro si complica leggermente. Lo Pseudo-Plutarco passa in rassegna le varie ipotesi sull'invenzione dell'armonia lidia, presentando innanzitutto quella di Aristosseno, secondo il quale sarebbe stato Olimpo il primo a suonare con l'aulo l'epicedio per Pitone nell'armonia lidia. Anche se da questa frase non risulta subito evidente che Olimpo è considerato l'inventore di tale armonia, tutto è chiarito dal periodo precedente in cui lo Pseudo-Plutarco fa presente che probabilmente la prima composizione in armonia lidia fu un lamento.

La questione è interessante, perché Clemente Alessandrino negli *Stromata* attesta la presenza di due poeti dal nome Olimpo, l'uno frigio, legato alla figura di Marsia, l'altro misio, al quale attribuisce l'invenzione dell'armonia lidia¹¹⁶. Sulla base di questa testimonianza, allora, potremmo supporre che l'Olimpo menzionato in relazione all'armonia lidia all'interno del capitolo 15 del *De Musica* sia una figura diversa da quella legata a Marsia, e addirittura azzardare che si tratti ancora di un altro Olimpo, di origine misia. Tuttavia, lo Pseudo-Plutarco non parla mai di un Olimpo misio e considera frigio sia il primo Olimpo che l'Olimpo giovane¹¹⁷.

In effetti, il trattatista testimonia, benché *en passant*, l'esistenza di alcuni auleti misii, ma non sembra includere Olimpo tra loro. Lo vediamo nel passo in cui, avendo come fonte Glauco di Reggio, egli afferma che il *nomos Harmatios* sarebbe invenzione di quell'Olimpo, discepolo di Marsia, ma che altri sostengono che tale *nomos* fosse invenzione dei Misi, perché alcuni auleti antichi erano misii. Così risulta che, pur operando in epoche non lontane¹¹⁸, i due autori seguono tradizioni differenti: Clemente Alessandrino, con la sua testimonianza, evidenzia la distinzione tra un Olimpo frigio ed uno misio; lo Pseudo-Plutarco, invece, pone da un lato le due figure frigie, in un rapporto di discendenza, dall'altro accenna all'esistenza, non meglio specificata, di alcuni poeti misii.

Se poi lo Pseudo-Plutarco considerasse autore di questo *Epicedio per Pitone* in armonia lidia il primo Olimpo o quello più giovane, non possiamo stabilirlo con certezza, perché mancano gli elementi necessari per prendere posizione in proposito. In realtà, l'impressione

¹¹⁶ Περί τε μουσικὴν Ὀλυμπος ὁ Μυσοῦς τὴν Λύδιον ἁρμονίαν ἐφιλοτέχνησεν (Clem. Alex., *Strom.* 1, 16, 76). Il verbo φιλοτεχνέω significa propriamente “eseguo con arte, esercito un'arte”, ma in questo caso assume il significato, già attestato, di “invento”, perché l'affermazione è inserita in un discorso sulle varie invenzioni musicali apportate da vari musicisti.

¹¹⁷ Cf. *Mus.* 7, 1133d: Ὀλυμπον, αὐλητὴν ὄντα τῶν ἐκ Φρυγίας, ποιῆσαι νόμον αὐλητικὸν εἰς Ἀπόλλωνα τὸν καλούμενον Πολυκέφαλον· εἶναι δὲ τὸν Ὀλυμπον τοῦτον φασιν ἓνα τῶν ἀπὸ τοῦ πρώτου Ὀλύμπου τοῦ Μαρσύου <μαθητοῦ>.

¹¹⁸ II-III sec. per lo Pseudo-Plutarco, III-IV sec. per Clemente Alessandrino.

generale che si ha, leggendo le testimonianze relative ad Olimpo nel *De Musica*, è che il trattatista metta in rilievo l'esistenza separata di due auleti frigi di nome Olimpo solo all'inizio, per poi obliterare questa distinzione già a partire dal capitolo 15. Infatti, anche nei capitoli successivi (capitoli 18 e 19) non è specificato se si stia parlando dell'uno o dell'altro Olimpo.

Negli ultimi due capitoli in cui si fa menzione dell'auleta frigio (capitoli 29 e 33), infine, è evidente che lo Pseudo-Plutarco si riferisce al discepolo di Marsia, poiché lo definisce come colui al quale si riconduce l'origine della musica greca e dei *nomoi*, e gli attribuisce nuovamente l'invenzione del genere enarmonico.

1.2.2 Olimpo e l'invenzione del genere enarmonico.

Al di là della precisa identità di Olimpo, dalla lettura del trattato pseudo-plutarco risulta subito evidente che i Greci tenevano questa figura in grande considerazione. A lui, infatti, si attribuivano varie invenzioni, quali la musica strumentale (κροῦμα¹¹⁹), i *nomoi* musicali, alcuni tipi di metro, il genere enarmonico.

Come si è detto nell'Introduzione, lo Pseudo-Plutarco non costruisce un discorso organico e coerente sui poeti, iniziando, per esempio, dalle informazioni sulla vita per concludere con quelle sullo stile. Al contrario, all'interno di ogni capitolo del trattato, troviamo disseminate informazioni di vario tipo sui vari poeti, che possono riguardare tanto la cronologia e la vita, quanto le innovazioni da loro apportate alla musica oppure lo stile metrico da loro utilizzato.

Non fa eccezione la trattazione di Olimpo, dal momento che le informazioni sul suo operato sono distribuite per tutta l'opera e, in alcuni casi, un solo concetto è ripetuto più volte. Per questo, nella discussione che riguarda le invenzioni dell'auleta frigio non seguirò l'ordine dei capitoli, ma procederò per temi.

Il primo argomento che mi accingo a trattare è l'invenzione del genere enarmonico, che si ritrova nei seguenti passi:

Mus. 7, 1133e = Olympus T 3 Campbell (II p. 274)

οὗτος (Olimpo) γὰρ παιδικὰ γενόμενος Μαρσίου καὶ τὴν αὐλῆσιν μαθὼν παρ' αὐτοῦ, τοὺς νόμους τοὺς ἁρμονικοὺς ἐξήνεγκεν εἰς τὴν Ἑλλάδα οἷς <ἔτι καὶ> νῦν χρῶνται οἱ Ἕλληνες ἐν ταῖς ἑορταῖς τῶν θεῶν.

¹¹⁹ Cf. il Glossario alla fine di questo lavoro e § 4.1.4.

Questi, infatti, era il favorito di Marsia e aveva appreso da lui l'arte di suonare l'aulo; fu costui a introdurre in Grecia i *nomoi* enarmonici che ancor oggi i greci impiegano nelle feste religiose.

Mus. 11, 1134 f-1135b = Olympus T 5 Campbell (II p. 276)

Ὅλυμπος δέ, ὥς Ἀριστόξενός φησιν (fr. 83 Wehrli), ὑπολαμβάνεται ὑπὸ τῶν μουσικῶν τοῦ ἐναρμονίου γένους εὐρετῆς γεγενῆσθαι· τὰ γὰρ πρὸ ἐκείνου πάντα διάτονα καὶ χρωματικὰ ἦν. ὑπονοοῦσι δὲ τὴν εὐρεσιν τοιαύτην τινὰ γενέσθαι· ἀναστρεφόμενον τὸν Ὅλυμπον ἐν τῷ διατόνῳ καὶ διαβιβάζοντα τὸ μέλος πολλάκις ἐπὶ τὴν διάτονον παρυπάτην, τοτὲ μὲν ἀπὸ τῆς παραμέσης, τοτὲ δ' ἀπὸ τῆς μέσης, καὶ παραβαίνοντα τὴν διάτονον λιχανόν, καταμαθεῖν τὸ κάλλος τοῦ ἦθους, καὶ οὕτως τὸ ἐκ τῆς ἀναλογίας συνεστηκὸς σύστημα θαυμάσαντα καὶ ἀποδεξάμενον, ἐν τούτῳ ποιεῖν ἐπὶ τοῦ Δωρίου τόνου· οὔτε γὰρ τῶν τοῦ διατόνου ιδίων οὔτε τῶν τοῦ χρώματος ἄπτεσθαι, ἀλλ' οὐδὲ τῶν τῆς ἁρμονίας. εἶναι δ' αὐτῷ τὰ πρῶτα τῶν ἐναρμονίων τοιαῦτα. τιθέασι γὰρ τούτων πρῶτον τὸ Σπονδεῖον, ἐν ᾧ οὐδεμία τῶν διαιρέσεων τὸ ἴδιον ἐμφαίνει, εἰ μὴ τις εἰς τὸν συντονώτερον σπονδειασμόν βλέπων αὐτὸ τοῦτο διάτονον εἶναι ἀπεικάσειε. δῆλον δ' ὅτι καὶ ψεῦδος καὶ ἐκμελὲς θήσει ὁ τοιοῦτο τιθεῖς· ψεῦδος μὲν ὅτι διέσειε ἔλαττον ἐστὶ τόνου τοῦ περὶ τὸν ἡγεμόνα κειμένου· ἐκμελὲς δ' ὅτι, καὶ εἰ τις ἐν τῇ τοῦ τονιαίου δυνάμει τιθεῖ τὸ τοῦ συντονωτέρου σπονδειασμοῦ ἴδιον, συμβαίνοι ἂν δύο ἐξῆς τίθεσθαι δίτονα, τὸ μὲν ἀσύνθετον, τὸ δὲ σύνθετον· τὸ γὰρ ἐν ταῖς μέσαις ἐναρμόνιον πυκνὸν ᾧ νῦν χρῶνται οὐ δοκεῖ τοῦ ποιητοῦ εἶναι. ῥάδιον δ' ἐστὶ συνιδεῖν, ἐάν τις ἀρχαϊκῶς τινας αὐλοῦντος ἀκούσῃ· ἀσύνθετον γὰρ βούλεται εἶναι καὶ τὸ ἐν ταῖς μέσαις ἡμιτόνιον. Τὰ μὲν οὖν πρῶτα τῶν ἐναρμονίων τοιαῦτα· ὕστερον δὲ τὸ ἡμιτόνιον διηρέθη ἐν τε τοῖς Λυδίοις καὶ ἐν τοῖς Φρυγίοις.

Olimpo, come afferma Aristosseno, è considerato dagli studiosi di musica l'inventore del genere enarmonico, dal momento che tutte le composizioni musicali prima di lui erano diatoniche e cromatiche. Si immagina che la scoperta sia avvenuta in questo modo. Olimpo, componendo nel genere diatonico e portando spesso la melodia alla *parypate* diatonica, ora dalla *paramese*, ora dalla *mese*, saltando la *lichanòs* diatonica, si accorse della bellezza del carattere prodotto. Preso da ammirazione per la scala costruita per analogia, l'adottò, componendo in essa, secondo il modo dorico; e non si attenne, infatti, alle caratteristiche proprie del genere diatonico, né del cromatico e neppure dell'endarmonico. Tali erano le caratteristiche dei suoi primi pezzi enarmonici. Le nostre fonti considerano primo di essi lo *Spondeion*, nel quale nessuno dei tre generi presenta i propri caratteri distintivi a meno che, considerando lo *spondeiasmòs* più acuto, non si congetturi che esso stesso sia diatonico, ma è evidente che una simile congettura risulterà falsa ed estranea alle leggi della melodia. Risulterà falsa, perché l'intervallo in questione è inferiore di un diesis al tono accanto alla nota dominante, ed estranea alle leggi della melodia, in

quanto, anche se si considerasse del valore di un tono il carattere peculiare dello *spondeiasmòs* più acuto, verrebbero a trovarsi due ditoni successivi, l'uno indiviso, l'altro diviso. Il *pyknòn*¹²⁰ enarmonico dei tetracordi medi, di cui ora si fa uso, sembra che non appartenesse alle opere del compositore. Si può capire facilmente ciò, se si ascolta un auleta che suoni all'antica maniera, dal momento che essa comporta che anche il semitono dei tetracordi medi sia indiviso. Questo fu il carattere delle prime melodie enarmoniche. In seguito il semitono fu diviso nelle composizioni lidie e frigie.

Mus. 29, 1141b = Olympus T 8 Campbell (II p. 278)

καὶ αὐτὸν δὲ τὸν Ὀλυμπον ἐκείνον, ᾧ δὴ τὴν ἀρχὴν τῆς Ἑλληνικῆς τε καὶ νομικῆς μούσης ἀποδιδόασιν, τό τε τῆς ἀρμονίας γένος ἐξευρεῖν φασι.

Di quel famoso Olimpo, cui viene ricondotta l'origine della musica greca e dei *nomoi*, si dice che fu l'inventore del genere enarmonico.

Nel capitolo 7 per la prima volta, si riferisce che Olimpo introdusse in Grecia i *nomoi* enarmonici, che poi sarebbero stati utilizzati anche successivamente nelle feste religiose. Quest'ultima affermazione trova conferma, credo, nel capitolo 11, dove lo Pseudo-Plutarco, nel descrivere il modo in cui Olimpo avrebbe scoperto il genere enarmonico, afferma anche che il primo tra i componimenti in tale genere fu lo *Spondeion*. Tale nome significa “della libagione” e rimanda, pertanto, ad un contesto religioso.

Su questo passo ci sono alcune considerazioni da fare. Una di queste è di carattere lessicale e riguarda il modo in cui lo Pseudo-Plutarco riprende la fonte aristossenica. Una differenza sostanziale rispetto al suo modello, infatti, sta proprio nella denominazione del genere enarmonico: leggendo gli *Elementa Harmonica* di Aristosseno, emerge che il Tarantino, per riferirsi a questo tipo di γένος, utilizza il termine ἀρμονία, mentre impiega l'aggettivo ἐναρμόνιος quando vuole riferirsi alla caratteristica di un altro elemento musicale, diverso dal γένος, come, ad esempio, la λιχνός¹²¹, il diesis, il σύστημα e non lo collega mai al termine γένος. L'esempio più calzante è l'espressione τεττάρων δ'οὐσῶν παρυπατῶν ἡ μὲν ἐναρμόνιος ἰδιός ἐστι τῆς ἀρμονίας¹²²: “tra le quattro (note) che sono παρυπάται¹²³ quella enarmonica è propria del genere enarmonico (ἀρμονία)”. Si nota, appunto, che l'aggettivo

¹²⁰ Cf. il Glossario alla fine di questo lavoro.

¹²¹ È il nome di una nota. Λιχνός significa “indice” in riferimento al dito con cui è pizzicata la corda.

¹²² Cf. *El Harm.* 64, 17.

¹²³ È il nome di una nota. Si chiama così perché si trova vicino alla *hypate*.

ἐναρμόνιος si riferisce alla nota παρυπάτη, mentre per indicare il genere vero e proprio Aristosseno ha impiegato il termine ἁρμονία.

Nel passo pseudo-plutarcheo in analisi, il genere enarmonico è reso con l'espressione ἐναρμόνιον γένος. Tuttavia, pochi righe dopo, sempre in riferimento a tale genere, è impiegato il termine ἁρμονία. Dal momento che all'inizio del capitolo il trattatista cita esplicitamente Aristosseno come fonte di riferimento, dovrebbe derivarne l'utilizzo del termine ἁρμονία per indicare il genere enarmonico, e invece ciò non accade. Al contrario, lo Pseudo-Plutarco sembra utilizzare in modo quasi indifferente le due denominazioni, la qual cosa si evince anche e soprattutto dal capitolo 29, in cui troviamo addirittura l'espressione τό τε τῆς ἁρμονίας γένος, con un accostamento dei due termini ἁρμονία e γένος, laddove ci saremmo aspettati o γένος ἐναρμόνιον oppure, semplicemente, il vocabolo ἁρμονία utilizzato alla maniera aristossenica.

Per il resto, comunque, se si considera complessivamente il lessico musicale utilizzato in questa porzione di testo, ne appare chiara la derivazione aristossenica. Compagno, infatti, termini che arrivarono ad una ben definita codificazione solo con Aristosseno, come σύστημα e τόνος¹²⁴.

Un'altra considerazione riguarda il modo in cui lo Pseudo-Plutarco descrive la modalità di nascita del genere enarmonico, partendo da un esempio pratico di scale musicali. Come si evince dalla lettura dell'intero capitolo 11, Olimpo, componendo nel genere diatonico e portando spesso la melodia alla *parypate* diatonica, ora dalla *paramese*, ora dalla *mese*, saltando la *lichanòs* diatonica, si sarebbe accorto della bellezza del carattere prodotto e quindi avrebbe costruito, per analogia, una scala (σύστημα) secondo la tonalità dorica (ἐπὶ τοῦ Δωρίου τόνου¹²⁵). Innanzitutto, è necessario dare alcune delucidazioni a proposito dei nomi delle note: se si bada al loro reale significato, essi si dovranno tradurre rispettivamente come segue:

- ❖ παρυπάτη: “corda vicina a quella più in alto”.
- ❖ λιχανός: “corda dell'indice”.
- ❖ μέση: “corda centrale”.
- ❖ παραμέση: “corda vicino a quella centrale”.

¹²⁴ Per i significati dei termini cf. il Glossario alla fine di questo lavoro. Non sempre, nel trattato, lo Pseudo-Plutarco utilizza il termine τόνος in senso aristossenico: la questione sarà affrontata quando si presenterà un'ambiguità di significato di tale termine. È chiaro, tuttavia, che in questo passo il vocabolo assume il significato aristossenico di tonalità o scala tonale.

¹²⁵ È logico che, trovandoci in un contesto di citazione esplicitamente aristossenica, molto probabilmente qui il termine τόνος sia da intendersi nel senso aristossenico di tonalità. Non si può non osservare, tuttavia, che il termine adoperato in un tale contesto dà luogo ad un anacronismo.

Queste note fanno parte dello spettro delle sette corde della prima lira classica che comprendeva, almeno secondo la nostra fonte più antica (Filolao), ὑπάτη, παρυπάτη, λιχανός, μέση, τρίτη, παρανήτη, νήτη e al cui interno, tra la μέση e la τρίτη, le fonti più tarde aggiungono la παραμέση menzionata qui dallo Pseudo-Plutarco¹²⁶.

Tale denominazione è dovuta al fatto che le note sono identificate in relazione alla posizione delle corde sulla lira, a partire da quella più lontana dal corpo di chi suona¹²⁷: la corda più in basso (νήτη) corrisponde a quella più lontana, la corda più in alto (ὑπάτη), invece, corrisponde a quella più vicina al corpo del citarista. Contrariamente all'apparenza, però, dal punto di vista dell'altezza tonale delle note, la corda "più bassa" (νήτη) corrisponde alla nota più alta, mentre la corda definita "più alta" (ὑπάτη) corrisponde alla nota più bassa.

Se veniamo alla scala diatonica, a partire dalla quale Olimpo avrebbe scoperto il genere enarmonico, è ovvio che lo Pseudo-Plutarco nomina solo alcune delle note presenti in essa. Tuttavia, per capire come cambia la sequenza intervallare, dobbiamo considerare anche la ὑπάτη. Si ottiene così che, se la successione intervallare di un tetracordo di una scala diatonica procede per intervalli di semitono, tono, tono, allora la distanza tra *hypate* e *parypate* sarà di un semitono, quella tra *parypate* e *lichanòs* sarà di un tono, come anche quella tra *lichanòs* e *mese*. Dunque, Olimpo, saltando la *lichanòs*, avrebbe creato un intervallo di due toni, caratteristico del genere enarmonico.

Lo Pseudo-Plutarco, però, precisa che nella composizione l'auleta frigio non si attenne alle caratteristiche proprie di nessuno dei tre generi. Per capire che cosa intenda il trattatista con questa affermazione, dobbiamo saltare alla parte conclusiva del capitolo, dove è scritto che il *pyknòn* enarmonico dei tetracordi medi (ossia l'insieme dei due intervalli più gravi del tetracordo)¹²⁸ era indiviso. Dato che i due intervalli più bassi del genere enarmonico sono i due quarti di tono, ne deriva che, essendo essi indivisi, danno luogo ad un semitono, che corrisponde esattamente all'intervallo semitonale *hypate-parypate* dell'originaria scala diatonica.

Ma le informazioni sulla scoperta di Olimpo non sono ancora finite. Il capitolo del *De Musica* è molto denso e pone, come abbiamo visto, problemi sia lessicali che di contenuto. A questo proposito, come ho anticipato, mi sembra opportuno porre l'attenzione su un argomento che viene trattato nella seconda parte del passo. Si tratta della scala detta "delle libagioni", τὸ Σπονδεῖον: lo Pseudo-Plutarco la identifica con il primo dei componenti

¹²⁶ Per ulteriori approfondimenti cf. West 1992, 218-228.

¹²⁷ West 1992, 64.

¹²⁸ Cf. il Glossario alla fine di questo lavoro.

enarmonici di Olimpo; tuttavia, tiene a precisare che in esso nessuno dei tre generi presenta i propri caratteri distintivi. Sembra logica conseguenza che tale scala si trovi in un rapporto di identità con il genere di musica enarmonica (o forse è meglio dire proto-enarmonica) di cui si è parlato prima, come già sosteneva Winnington-Ingram che, in un suo articolo, si è occupato di spiegare in modo esaustivo la natura di questo *Spondeion*¹²⁹, avendo come punto di riferimento altri due passi oltre a questo: il primo dei due fa ancora parte del *De Musica* e riguarda un tipo di componimento denominato dallo Pseudo-Plutarco *Spondeiazon tropos*¹³⁰, che, se non ha esattamente le stesse caratteristiche dello *Spondeion*, presenta comunque delle affinità con esso; il secondo, invece, è un brano del trattato di Aristide Quintiliano, che riguarda le scale musicali¹³¹.

Dello *Spondeiazon tropos* parlerò in seguito. In questa sede, invece, mi sembra opportuno riportare brevemente il ragionamento di Winnington-Ingram a proposito della descrizione che lo Pseudo-Plutarco fa dello *Spondeion*. L'intento principale dello studioso è stato quello di dare informazioni dettagliate su questo tipo di scala, cercando di confutare la tesi di Weil e Reinach, secondo i quali lo Pseudo-Plutarco o, meglio, la sua fonte (Aristosseno) avrebbe commesso un errore nel descrivere un intervallo particolare dello *Spondeion*, lo “spondeiasmo” più acuto (σπονδειασμός συντονώτερος), fraintendendo la natura del diesis che lo caratterizza.

Per capire meglio la questione, occorre tornare al testo pseudo-plutarco. Il trattatista, infatti, scrive:

Mus. 11, 1135a-b

Le nostre fonti considerano primo di essi¹³² lo *Spondeion*, nel quale nessuno dei tre generi¹³³ presenta caratteri distintivi, a meno che, considerando lo *Spondeiasmòs* più acuto, non si congetturi che esso stesso sia diatonico, ma è evidente che una simile congettura risulterà falsa ed estranea alle leggi della melodia. Risulterà falsa, perché l'intervallo in questione è inferiore di un diesis al tono accanto alla nota dominante, ed estranea alle leggi della melodia, in quanto, anche se si considerasse del valore di un tono il carattere peculiare dello *spondeiasmòs* più acuto, verrebbero a trovarsi due ditoni successivi, l'uno indiviso, l'altro diviso.

¹²⁹ Winnington-Ingram 1928, 83-91.

¹³⁰ *Mus.* 19, 1137b.

¹³¹ Aristid. Quint. *De Mus.* p. 18, 6-25 W.-I.

¹³² Il riferimento è ai brani enarmonici di Olimpo.

¹³³ Diatonico, cromatico, enarmonico.

La prima osservazione di Winnington-Ingram riguarda la tonalità della scala. Egli, infatti, la considera una tonalità dorica (e in questo concorda con Weil e Reinach)¹³⁴. Di conseguenza, afferma, gli antichi Greci dovevano conoscere una scala del genere: MI FA LA SI DO (MI).

Lo studioso, poi, continua affermando che dal testo si ricavano altre informazioni sulla scala: lo Pseudo-Plutarco, per dimostrare che lo *Spondeion* non presentava nessuno dei caratteri distintivi dei tre generi, parla di un elemento della scala che si colloca dopo la *mese*, e che potrebbe essere descritto come diatonico, cioè lo *spondeiasmòs syntonoteros* (più acuto), precisando, però, che questo è un modo sbagliato di guardare a tale scala e implica una successione non melodiosa di intervalli, cioè un ditono indiviso seguito da un altro ditono diviso (di modo da avere MI-FA-LA-si-DO#¹³⁵. Si spiega, dunque, che l'intervallo si-DO# non è di un tono, ma di tre quarti di tono, quindi più piccolo: (Mi Fa La) si-DO*¹³⁶.

A Weil e Reinach, continua Winnington-Ingram, queste affermazioni non piacquero e quindi sostennero che Aristosseno (il cui pensiero è riportato nel passo pseudo-plutarco) aveva commesso un errore, interpretando un vecchio *spondeiasmòs* di tre semitoni (legati al diesis inteso alla maniera pitagorica come innalzamento di un semitono) come se fosse di tre diesis moderni (corrispondenti a tre quarti di tono)¹³⁷.

Winnington-Ingram confuta questa teoria mostrandone le conseguenze assurde: prima di tutto che l'intervallo conosciuto come *spondeiasmòs* cambi dall'ampiezza di un tono e mezzo (tre semitoni) ad una di tre quarti di tono, semplicemente a causa di un diverso uso della parola δίεσις; oppure che non ci sia mai stato un intervallo *spondeiasmòs* nello *Spondeion*, ma solo un intervallo di tre semitoni, che poi Aristosseno avrebbe confuso per un errore con lo *spondeiasmòs* successivo, che invece conosceva; o, infine, che l'unico *spondeiasmòs* realmente esistito fosse quello caratterizzato dai tre diesis pitagorici e che Aristide (p. 28, 1-8 W-I) avesse perpetuato l'errore di Aristosseno, il che secondo Winnington-Ingram è possibile, ma non probabile.

Ora, se consideriamo lo *Spondeion* comprensivo dello *spondeiasmòs syntonoteros*, così come lo descrive Aristosseno, otterremo la seguente scala: MI-FA-LA-SI-DO*-(MI), che è, dunque, caratterizzata da un primo tetracordo diviso in semitono indiviso MI-FA; da un

¹³⁴ Winnington-Ingram 1928, 84.

¹³⁵ Dove FA-LA è il ditono indiviso; e LA-si-DO# è il ditono diviso.

¹³⁶ Il simbolo “*” indica un innalzamento di un quarto di tono, mentre il simbolo “#” indica un innalzamento di un semitono.

¹³⁷ Ciò sarebbe dovuto, secondo Weil e Reinach, al fatto che il diesis per i Pitagorici consisteva nell'innalzamento di un semitono, mentre per i contemporanei di Aristosseno corrispondeva ad un innalzamento di un quarto di tono.

ditono FA-LA; da un tono di disgiunzione LA-SI tra i due tetracordi; ed infine da un secondo tetracordo diviso in un intervallo di tre quarti di tono SI-DO* ed un altro, ipotetico, di un tono e tre quarti DO*-MI.

Ma questo *spondeiasmòs syntonoteros* è una variante particolare rispetto al normale *spondeiasmòs* che caratterizza lo *Spondeion*, preso in considerazione dallo Pseudo-Plutarco proprio per confutare l'ipotesi che tale scala potesse essere considerata diatonica¹³⁸.

Concludendo, dunque, vorrei cercare di mettere in evidenza il carattere proto-enarmonico di questa scala che viene considerata il primo brano di Olimpo, senza tenere in considerazione lo *spondeiasmòs syntonoteros*. Il risultato sarà una scala d'ottava che ha il semitono più basso MI-FA composto da: due quarti di tono indivisi; il ditono FA-LA; il tono di disgiunzione LA-SI tra primo e secondo tetracordo della scala; il secondo semitono SI-DO composto da due quarti di tono indivisi; infine, il secondo ditono DO-(MI). Anche se il quarto di tono non si riscontra, perché (come afferma lo stesso Pseudo-Plutarco) pare che non appartenesse alle opere di Olimpo, esiste ed è ben evidente il ditono, altra caratteristica del genere enarmonico.

1.2.3 I *nomoi* attribuiti ad Olimpo.

Sulle origini e sugli sviluppi del *nomos*¹³⁹ gli studiosi si sono pronunciati con varie ipotesi e considerazioni, che in questa ricerca troveranno spazio a proposito di molti poeti arcaici.

Ciò che subito deve essere messo in chiaro è che, come ha sostenuto Barker, in un periodo cronologicamente alto come quello in cui la tradizione ha collocato i primi poeti (quali Olimpo e Terpandro), va guardata con sospetto l'idea che esistessero *nomoi* intesi come composizioni caratterizzate da una forma canonica già ben definita.

Barker spiega che la tradizione relativa a questi *nomoi*, sulla quale si sono basati gli autori dei trattati musicali, risale al V sec. a.C., perché la classificazione sistematica dei generi è caratteristica degli autori di questo periodo storico, non di quelli precedenti¹⁴⁰. Inoltre, fa notare lo studioso, la parola *nomos* non è stata adoperata nella sfera del linguaggio musicale fino al V sec. a.C., e non possiamo fare affidamento su un frammento di Alcmane nel quale si fa riferimento ai *nomoi* degli uccelli, perché tale termine in questo contesto potrebbe

¹³⁸ Si delineano, così, due tipi di Σπονδεῖον, uno caratterizzato dalla successione di note MI-FA-LA-SI-DO, ed un altro, dove l'ultimo intervallo è innalzato di un quarto di tono MI-FA-LA-SI-DO*. Cf. anche Ballerio 2000, 43, n. 78.

¹³⁹ Cf. il Glossario alla fine di questo lavoro.

¹⁴⁰ Invece Lasserre, nella sua introduzione al *De Musica* pseudo-plutarco, all'interno di un capitolo relativo al *nomos*, si mostra favorevole all'ipotesi secondo la quale l'idea di *nomos*, inteso come melodia che segue delle regole rigorose per la composizione, risalga già al VII sec. a.C. Cf. Lasserre 1954, 22-29.

significare “costumi”, “abitudini”, senza riferirsi, come invece sosteneva Lasserre, necessariamente alla “melodia”¹⁴¹.

A dire il vero, nel suo significato musicale di “melodia”, il termine è stato adoperato da Pindaro, Eschilo, Sofocle e altri autori del V sec. a.C., ma comunque nella maggior parte delle occorrenze, esso non designa, almeno non ancora, un brano musicale cantato da un solista e tecnicamente ben definito.

Power, partendo dall’assunto di Nagy sugli ambiti semantici del termine *nomos*¹⁴², secondo il quale il senso musicale generico del termine (stile melodico locale) si addice al suo significato generico di “legge”, “costume”, aggiunge che dal primo significato musicale del vocabolo se ne sviluppò un secondo, specifico, che denotava le composizioni eseguite da citarodi, citaristi, aulodi e auleti durante le competizioni¹⁴³.

Qualunque sia il periodo storico in cui si è formato il concetto di *nomos* in senso musicale, ciò che interessa in questa sede è il modo in cui lo Pseudo-Plutarco descrive le composizioni attribuite ad Olimpo¹⁴⁴.

Se, infatti, è importante affacciarsi alla questione del *nomos* con uno sguardo critico, come ha fatto a giusta ragione Barker, è pur vero che lo Pseudo-Plutarco, servendosi principalmente di fonti del V-IV sec. a.C., non poteva che intendere i *nomoi* attribuiti ai poeti arcaici (e nel caso specifico ad Olimpo) così come le sue fonti li avevano definiti e classificati, e cioè come melodie soggette a regole rigorose per la composizione.

Barker, in un suo recente articolo, ha analizzato le composizioni attribuite a Olimpo, individuandone cinque esplicitamente descritte come *nomoi*: il *nomos di Atena*, il *nomos Policefalo*, il *nomos Harmatios*, il *nomos di Ares* e, probabilmente, il *nomos Orthios*¹⁴⁵.

Il *nomos di Atena* è quello su cui possiamo ricavare maggiori informazioni, grazie alla descrizione pseudo-plutarchea:

¹⁴¹ Per le due teorie cf. Lasserre 1954, 23-26; Barker 1984, 250; 254-255.

¹⁴² “In generalized references to song within song, *nomos* has the general sense of ‘localized melodic idiom’ (as in Aeschylus *Suppliants* 69); such a usage meshes with the basic meaning of *nomos*, which is ‘local custom’. Just as *nomos* as ‘local custom’ refers to the hierarchical distribution or apportioning of value within a given society (root *Nem-*, as in *nemô* ‘distribute’), so also *nomos* as ‘localized melodic idiom’ refers to the hierarchical distribution or apportioning of intervals within the melodic patterns of song” (Nagy 1990, 88).

¹⁴³ Power 2010, 215-216.

¹⁴⁴ La descrizione delle caratteristiche del *nomos* (e in particolare del *nomos* terpanereo), così come è presentata dallo Pseudo-Plutarco, sarà affrontata nella sezione dedicata a Terpanreo (cf. §§ 2.2.1 e 2.2.2.).

¹⁴⁵ Barker 2011, 45.

Mus. 33, 1143a-c = Olympus T 9 Campbell (II p. 280)

τὸ γὰρ οἰκείως ἀεὶ λεγόμενον πρὸς ἥθος τι βλέποντες λέγομεν. τούτου δέ φαμεν αἰτίαν εἶναι σύνθεσιν τινα ἢ μῖξιν ἢ ἀμώτερα. οἷον Ὀλύμπῳ τὸ ἐναρμόνιον γένος ἐπὶ Φρυγίου τόνου τεθὲν παίῳ ἐπιβατῷ μιχθέν· τοῦτο γὰρ τῆς ἀρχῆς τὸ ἥθος ἐγέννησεν ἐπὶ τῷ τῆς Ἀθηνᾶς νόμῳ· προσληφθείσης γὰρ μελοποιίας καὶ ῥυθμοποιίας, τεχνικῶς τε μεταληφθέντος τοῦ ῥυθμοῦ μόνον αὐτοῦ καὶ γενομένου τροχαίου ἀντὶ παίῳ, συνέστη τὸ Ὀλύμπου ἐναρμόνιον γένος, ἀλλὰ μὴν καὶ τοῦ ἐναρμονίου γένους καὶ τοῦ Φρυγίου τόνου διαμενόντων καὶ πρὸς τούτοις τοῦ συστήματος παντός, μεγάλην ἀλλοίωσιν ἔσχκε τὸ ἥθος. ἢ γὰρ καλουμένη ἀρμονία ἐν τῷ τῆς Ἀθηνᾶς νόμῳ πολὺ διέστηκε κατὰ τὸ ἥθος τῆς ἀναπείρας.

Ogni volta che parliamo di uso appropriato, lo facciamo tenendo sott'occhio il carattere. Secondo la nostra opinione, all'origine del carattere sta un particolare genere di combinazione o mescolanza, o sia l'una che l'altra. Olimpo, ad esempio, pose il genere enarmonico nella tonalità frigia e lo unì al peone epibato: questo fu ciò che produsse il carattere della parte iniziale del *nomos di Atena*. Così si formò il *genos enarmonion* di Olimpo, con l'aggiunta della composizione melodica e ritmica, mentre solo il ritmo è stato abilmente mutato e diviene trocaico anziché peonico¹⁴⁶. Tuttavia, pur rimanendo immutati il genere enarmonico, la tonalità frigia e inoltre l'intera struttura scalare, il carattere subì una notevole alterazione. Nel *nomos di Atena*, ad esempio, la cosiddetta *harmonia* presenta un carattere molto differente rispetto alla sezione iniziale dell'opera.

Il brano si colloca in un contesto di riflessione sul carattere della musica: il trattatista ritiene che all'origine di tale carattere ci debba essere un particolare tipo di combinazione o mescolanza di elementi musicali. Così egli porta ad esempio il *nomos di Atena*, al cui interno il variare degli elementi musicali comporterebbe una variazione di *ethos*.

Si tratta di un passo interessante per le informazioni piuttosto esaustive sulle caratteristiche della composizione.

Il *nomos* in questione, dunque, di base è caratterizzato da un'accordatura nel genere enarmonico e da una tonalità frigia che restano invariate, insieme alla struttura scalare, con qualche modulazione di ritmo (in questo caso specifico si tratterebbe di una modulazione dal peone epibato ad un ritmo trocaico). Come sottolinea Barker, qui l'intento principale è

¹⁴⁶ Ballerio, sulla scorta della traduzione di Barker, traduce più liberamente “con sottili modulazioni di ritmo, di nient'altro, ma tali che esso divenisse trocaico anziché peonico”. Quanto a me, nel tradurre, ho cercato di attenermi alla lettera del testo.

dimostrare che l'*ethos* della composizione non dipende dalla singola struttura armonica o ritmica, ma dal particolare modo in cui il compositore le unisce¹⁴⁷.

Veniamo, ora, ai problemi testuali. In 1143b l'espressione τὸ Ὀλύμπου ἐναρμόνιον γένος, inserita in quel contesto, non dà molto senso. La traduzione dell'intero periodo, come abbiamo visto, è la seguente:

Così si formò il genere enarmonico di Olimpo, con l'aggiunta della composizione melodica e ritmica, mentre solo il ritmo è stato abilmente mutato e diviene trocaico anziché peonico.

Già ad una prima lettura risulta chiaro che il periodo, così com'è, non soddisfa: il genere enarmonico è semplicemente un tipo di accordatura ed è usato solo in riferimento alle caratteristiche di una melodia; risulta quindi impossibile che tale genere sia formato anche da una componente ritmica, come pare affermare il testo. Weil e Reinach preferirono espungere l'espressione; Barker, ponendosi sulla loro scia, ritiene queste parole frutto di una interpolazione¹⁴⁸ e, con lui, Ballerio.

Io credo che, più che espungere, sia necessario riflettere bene sul lessico musicale impiegato qui dallo Pseudo-Plutarco e cercare, se possibile, di migliorare il senso del periodo, immaginando che l'espressione τὸ ἐναρμόνιον γένος sia una resa impropria (imputabile allo Pseudo-Plutarco) del vocabolo ἁρμονία¹⁴⁹ (nel senso di “modo musicale”), che il trattatista probabilmente leggeva nella sua fonte.

Ciò potrebbe dipendere dal fatto che pochi righe prima del periodo preso in considerazione ricorre l'espressione Ὀλύμπῳ τὸ ἐναρμόνιον γένος; e anche subito dopo la fine del suddetto periodo si trova scritto ἀλλὰ μὴν καὶ τοῦ ἐναρμονίου γένους. In più, si consideri che il trattatista utilizza indifferentemente l'espressione ἐναρμόνιον γένος ed il termine ἁρμονία. È possibile, dunque, che lo Pseudo-Plutarco, che non aveva una grande padronanza del lessico musicale, leggendo ἢ τοῦ Ὀλύμπου ἁρμονία nella sua fonte, abbia frainteso il senso del termine ἁρμονία e, influenzato dalle due espressioni ἐναρμόνιον γένος e τοῦ ἐναρμονίου γένους, presenti nella sua fonte, abbia scritto τὸ Ὀλύμπου ἐναρμόνιον γένος.

Se si accetta questa ipotesi, pur senza modificare il testo, risulterà comunque modificato il contenuto del discorso, che acquisterebbe un senso migliore.

¹⁴⁷ Barker 2011, 51.

¹⁴⁸ Cf. Barker 1984, 240 n. 221.

¹⁴⁹ Cf. il Glossario alla fine di questo lavoro.

A questo punto, potrebbe essere mossa un'obiezione, e cioè che, trovandoci noi in un contesto aristossenico, è improbabile che il termine ἁρμονία venga utilizzato nel senso di “modo musicale”, dal momento che, come si è già detto, Aristosseno con tale vocabolo si riferiva al genere enarmonico, mentre suddivise il concetto di ἁρμονία/modo musicale nei due concetti di σύστημα e τόνος.

Tuttavia, come ha sottolineato recentemente Lomiento, non è del tutto ovvio che i capitoli 32-36 del trattato siano da ritenersi *tout court* aristossenici. In particolare il capitolo 33 del *De Musica* presenterebbe incoerenze e discrepanze di lessico e, a tratti, di impostazione teorica rispetto al pensiero aristossenico¹⁵⁰. L'ipotesi della studiosa è che in particolare la stesura dei capitoli 33-36 sia stata influenzata da un diverso autore, un professionista dell'arte, un *technites* che, senza ignorare la teoria armonica di Aristosseno, è disinteressato agli aspetti realmente filosofici e si concentra sugli aspetti tecnico-strutturali ed estetici della musica¹⁵¹.

Parimenti, Meriani sostiene che gran parte del materiale aristossenico (e non solo) utilizzato per la stesura del trattato sia stato rimaneggiato dallo stesso Pseudo-Plutarco o da una fonte intermedia alla quale, forse, egli attingeva pedissequamente. Del resto, lo studioso riconosce a Lasserre il merito di aver formulato l'ipotesi secondo la quale l'autore del *De Musica* non leggesse Aristosseno direttamente, ma attraverso la mediazione delle opere di Dionigi di Alicarnasso il giovane¹⁵².

A questo punto non deve stupirci né l'uso (da un lato) dell'espressione ἐναρμόνιον γένος per indicare il genere enarmonico, né l'impiego (dall'altro lato) del termine ἁρμονία nel suo significato più articolato di “modo musicale”, in presenza del τόνος inteso come tonalità, alla maniera aristossenica.

Se scegliamo di conferire al testo una tale interpretazione, inoltre, potrebbe acquistare un significato migliore anche la parte successiva del testo. Giungiamo dunque ad un altro problema testuale: il significato dei sintagmi ἡ γὰρ καλουμένη ἁρμονία e τῆς ἀναπείρας all'interno del periodo ἡ γὰρ καλουμένη ἁρμονία ἐν τῷ τῆς Ἀθηνᾶς νόμῳ πολὺ διέστηκε κατὰ τὸ ἦθος τῆς ἀναπείρας (1143c).

¹⁵⁰ La discrepanza ideologica consisterebbe, secondo Lomiento, nel fatto che nel capitolo 33 si parla di *ethos* musicale inteso esclusivamente nel senso di “carattere estetico”, e quindi non etico, della musica. Aristosseno, invece, pur essendo in certo senso lo “scopritore” del valore estetico della musica, non nega che essa possa influenzare l'animo degli uomini, e precisa che l'effetto etico è da ravvisarsi nell'opera musicale intesa nella sua globalità. Cf. Lomiento 2011, 140; 149.

¹⁵¹ Cf. Lomiento 2011, 149-150.

¹⁵² Cf. Lasserre 1954, 102-104 e Meriani 2003, 54-55.

Weil e Reinach¹⁵³, infatti, hanno interpretato questa καλουμένη ἁρμονία come il nome della sezione centrale del *nomos* di Atena, diversa dalla parte iniziale che lo Pseudo-Plutarco indicherebbe con il termine ἀνάπειρα.

Gli studiosi hanno giustificato la loro scelta, spiegando che il termine ἀνάπειρα compare in Strabone IX, 3, 10 nella forma apocopata ἄμπειρα, e nell'*Onomasticòn* di Polluce IV 84, dove però compare la forma πεῖρα. I due critici aggiungono che attestazioni di ἁρμονία nell'accezione di "sezione centrale del *nomos*" non esistono, ma che una composizione di Terpandro porta lo stesso nome¹⁵⁴.

Una delle due testimonianze riguardo a questa ipotetica "aria" di nome ἁρμονία è un passo di Diodoro (VIII, fr. 27) in cui Terpandro è presentato come colui che αὐτοὺς πάλιν συνήρμοσε [...] τῆς ἁρμονίας τῇ ᾠδῇ. Il riferimento è alla leggenda secondo la quale Terpandro avrebbe pacificato una contesa a Sparta¹⁵⁵.

Credo, però, che il sintagma τῆς ἁρμονίας τῇ ᾠδῇ non possa indicare un'"aria" intesa come sezione di un *melos*, perché il termine ᾠδή si riferisce in generale al canto, all'inno, alla poesia lirica e mai ad una sezione di un componimento musicale: ἁρμονία in questo contesto potrebbe senza problemi riferirsi all'ἁρμονία intesa come "concordia", oppure al nome proprio Ἀρμονία, conosciuta come figlia di Afrodite e Ares¹⁵⁶.

Che lo si voglia considerare nome comune o nome proprio, il termine ἁρμονία, così come è usato da Diodoro, sembra essere strettamente legato alla leggenda secondo la quale Terpandro avrebbe posto fine a una contesa a Sparta. Dunque, potrebbe trattarsi di un termine non strettamente musicale, utilizzato per sottolineare l'azione pacificatrice di Terpandro, e non in riferimento ad un affermato tipo di canto con determinate caratteristiche. Né condivido l'opinione di Weil e Reinach, i quali sostengono che la leggenda su Terpandro sia nata come calco del nome dato a questa composizione.

¹⁵³ Sulla loro scia si pongono Lasserre 1954, 175, Ballerio 2000, 105 n. 223) e Barker 2011, 51.

¹⁵⁴ Cf. Weil-Reinach 1900, 146 n. 378 e 158 n. 423.

¹⁵⁵ L'altra testimonianza si trova in Filodemo (*Mus.*I, 35, 35-46) che racconta lo stesso evento, come tramandato da molti, mettendolo in dubbio: egli, infatti, ritiene impossibile che poeti come Terpandro e Taleta avessero potuto sedare una rivolta, grazie ad una melodia priva di *logos*. Il filosofo, piuttosto, attribuisce la capacità di sedare gli animi all'intrattenimento offerto dall'esecuzione e ai pensieri che i due poeti espressero (per approfondimenti cf. Massimilla 1992, 250-252).

¹⁵⁶ Essa, pertanto, dovrebbe incarnare l'idea di un equilibrio tra Amore e Guerra, e quindi un ideale di concordia. Per quanto riguarda quest'ultimo tipo di interpretazione è necessario osservare che, soprattutto nel periodo ellenistico, esisteva un'incerta oscillazione tra il nome comune ἁρμονία e il nome proprio Ἀρμονία (cf. p. es. Honest. *AP* IX 250 e Antip. Sid. *AP* 220 ; cf., inoltre, Massimilla 2011a, 171-177 e Massimilla 2011b, 164.). Inoltre, se consideriamo un passo della *Medea* di Euripide, dove si dice che le Muse generarono Armonia (833-834), il legame di questo nome proprio con la musica diventa anche più evidente.

Il termine ἀνάπειρα, invece, generalmente significa “esercizio, prova, tentativo” ed è usato soprattutto dagli storici nell’accezione di esercizio militare, e dagli oratori nel senso di esercizio retorico. Né l’uno né l’altro hanno a che fare con l’esecuzione del *nomos*.

Tuttavia, in un passo di Strabone prima, e di Polluce poi, al vocabolo è stata data un’interpretazione diversa. Ἀνάπειρα (o ἄμπειρα o πεῖρα) sarebbe una delle cinque sezioni dell’αὐλητικὸς νόμος Πυθικός. Ciò sembra evidente ad una prima lettura dei due passi in questione:

Strab. IX, 3, 10

τι μέρος ὃ καλεῖται νόμος Πυθικός. πέντε δ' αὐτοῦ μέρη ἐστίν, ἄγκρουσις ἄμπειρα κατακελευσμός ἱαμβοὶ καὶ δάκτυλοι σύριγγες. ἐμελοποίησε μὲν οὖν Τιμοσθένης, ὁ ναύαρχος τοῦ δευτέρου Πτολεμαίου ὁ καὶ τοὺς λιμένας συντάξας ἐν δέκα βίβλοις. βούλεται δὲ τὸν ἀγῶνα τοῦ Ἀπόλλωνος τὸν πρὸς τὸν δράκοντα διὰ τοῦ μέλους ὑμνεῖν, ἄγκρουσιν μὲν τὸ προοίμιον δηλῶν, ἄμπειραν δὲ τὴν πρώτην κατάπειραν τοῦ ἀγῶνος, κατακελευσμόν δὲ αὐτὸν τὸν ἀγῶνα, ἱαμβὸν δὲ καὶ δάκτυλον τὸν ἐπιπαιανισμόν τὸν [γινόμενον] ἐπὶ τῇ νίκῃ μετὰ τοιούτων ῥυθμῶν, ὃν ὁ μὲν ὕμνοις ἐστὶν οἰκεῖος ὁ δ' ἱαμβὸς κακισμοῖς, σύριγγας δὲ τὴν ἔκλειψιν τοῦ θηρίου, μιμουμένων ὡς ἂν καταστρέφοντος ἐσχάτους τινὰς συριγμούς.

Poll. IV 84

τοῦ δὲ Πυθικοῦ νόμου τοῦ αὐλητικοῦ μέρη πέντε, πεῖρα κατακελευσμός ἱαμβικὸν σπονδεῖον καταχόρευσις. δῆλωμα δ' ἐστὶν ὁ νόμος τῆς τοῦ Ἀπόλλωνος μάχης πρὸς τὸν δράκοντα. καὶ ἐν μὲν τῇ πεῖρᾳ διορᾷ τὸν τόπον, εἰ ἄξιός ἐστι τοῦ ἀγῶνος· ἐν δὲ τῷ κατακελευσμῷ προκαλεῖται τὸν δράκοντα, ἐν δὲ τῷ ἱαμβικῷ μάχεται. ἐμπεριείληφε δὲ τὸ ἱαμβικὸν καὶ τὰ σαλπιστικὰ κρούματα καὶ τὸν ὀδοντισμόν ὡς τοῦ δράκοντος ἐν τῷ τετοξεῦσθαι συμπρίοντος τοὺς ὀδόντας. τὸ δὲ σπονδεῖον δηλοῖ τὴν νίκην τοῦ θεοῦ. ἐν δὲ τῇ καταχορεύσει ὁ θεὸς τὰ ἐπινίκια χορεύει.

In entrambi i brani viene descritta la struttura di un *nomos* particolare: il cosiddetto *Pythikòs nomos auletikòs*, che sarebbe composto di cinque parti, diversamente dalla struttura standard articolata in sette parti, descritta poco fa.

Strabone le distingue in ἄγκρουσις, ἄμπειρα, κατακελευσμός, ἱαμβοὶ καὶ δάκτυλοι σύριγγες; mentre in Polluce sono elencate la πεῖρα, il κατακελευσμός, lo ἱαμβικόν, lo σπονδεῖον e la καταχόρευσις¹⁵⁷.

¹⁵⁷ La particolarità dei nomi attribuiti a queste sezioni sta nella loro efficacia mimetica: soprattutto nella testimonianza di Polluce sembra che i nomi vogliano descrivere le varie azioni di Apollo, cosa che non succede quando Polluce descrive la struttura standard del *nomos*.

Al di là delle parziali e sottili differenze tra le forme dei nomi utilizzati nelle due fonti, in entrambi i casi il riferimento sembra essere alla natura del ritmo di ogni sezione. Per quel che riguarda l'ἀνάπειρα (o ἄμπειρα o πεῖρα), la testimonianza di Polluce è più interessante, perché, mentre Strabone non ci dà informazioni specifiche al riguardo, egli afferma (IV 83) che τὰ πρῶτα τῶν αὐλητῶν μαθήματα πεῖρα καὶ γρόνθων, riferendosi probabilmente alle tecniche basilari che gli auleti devono apprendere per suonare. Invece, subito prima Polluce aveva elencato le varie arie da flauto (μέρη αὐλημάτων): κρούματα, συρίγματα, τερετισμοί, τερετίσματα, νίγλαροι.

Per quanto riguarda il termine γρόνθων, sappiamo dal lessicografo Esichio che esso significa: ἀναφύσῃς τις, ἥν πρώτην μανθάνουσιν οἱ αὐληταί “un certo modo di soffiare, che per primo apprendono gli auleti”¹⁵⁸.

Invece la parola ἀνάπειρα è spiegata nel *Lexicon* di Esichio come ῥυθμὸς αὐλητικός, ossia “ritmo auletico”. Il *Thesaurus* attesta questa interpretazione rimandando al lessicografo e citando come esempio proprio il passo dello Pseudo-Plutarco in analisi.

Dunque, è molto probabile che il termine ἀνάπειρα (con variante πεῖρα) stia ad indicare un tipo di ritmo caratteristico delle composizioni che, nel caso della sezione del *nomos* pitico, conferisce addirittura il nome ad una sezione specifica del *nomos*, quella iniziale, alla quale seguono il κατακελευσμός, lo ἱαμβικόν, lo σπονδεῖον e la καταχόρευσις¹⁵⁹, sezioni probabilmente caratterizzate da altri tipi di ritmo¹⁶⁰.

Resta il fatto che l'espressione intera ἡ γὰρ καλουμένη ἁρμονία ἐν τῷ τῆς Ἀθηνᾶς νόμῳ πολὺν διέστηκε κατὰ τὸ ἥθος τῆς ἀναπείρας, non dà molto senso e l'interpretazione del passo resta oscura, soprattutto per via del fatto che il termine ἁρμονία, come abbiamo visto, in nessun'altra occasione si riferisce alla sezione di un *nomos*.

Se, però, accettiamo l'ipotesi che pochi righe prima lo Pseudo-Plutarco parli di *harmonia* di Olimpo, intesa come il risultato di una unione di ritmo e tono e genere, allora l'espressione ἡ γὰρ καλουμένη ἁρμονία potrebbe riferirsi a tale ἁρμονία e potremmo, sempre in via del tutto ipotetica, ritenere che lo Pseudo-Plutarco intendesse che il corpo vero e proprio del *nomos* – e non una singola sezione – in cui era ben definito l'elemento musicale risultante dall'unione di

¹⁵⁸ Hesych. s. v. γρόνθων.

¹⁵⁹ Cf. Poll. IV 84.

¹⁶⁰ Questa supposizione è suggerita in particolar modo dalla presenza dei termini ἱαμβικόν e σπονδεῖον, che potrebbero riferirsi ai metri corrispondenti.

ritmi e melodia, si differenziava dalla parte introduttiva in cui magari prevaleva il ritmo a discapito dell'elemento melodico che era ridotto a poche note¹⁶¹.

Quantitativamente inferiori e non del tutto chiare sono le notizie relative agli altri *nomoi* attribuiti ad Olimpo, al punto che alcuni di questi sono stati identificati con il *nomos di Atena*. Nel capitolo 7 è presente l'unica testimonianza sul *nomos Policefalo* e sul *nomos Harmatios*:

Mus. 7, 1133d-f = Olympus T 3 Campbell (II p. 274)

Ἐπεὶ δὲ τοὺς αὐλοδικοὺς νόμους καὶ κιθαρωδικοὺς ὁμοῦ τοὺς ἀρχαίους ἐμπεφανίκαμεν, μεταβησόμεθα ἐπὶ [μόνους] τοὺς αὐλητικούς. λέγεται γὰρ τὸν προειρημένον Ὀλυμπον, αὐλητὴν ὄντα τῶν ἐκ Φρυγίας, ποιῆσαι νόμον αὐλητικὸν εἰς Ἀπόλλωνα τὸν καλούμενον Πολυκέφαλον· εἶναι δὲ τὸν Ὀλυμπον τοῦτόν φασιν ἓνα τῶν ἀπὸ τοῦ πρώτου Ὀλύμπου τοῦ Μαρσύου <μαθητοῦ>, πεποιηκότος εἰς τοὺς θεοὺς τοὺς νόμους· οὗτος γὰρ παιδικὰ γενόμενος Μαρσύου καὶ τὴν αὐλῆσιν μαθὼν παρ' αὐτοῦ, τοὺς νόμους τοὺς ἀρμονικοὺς ἐξήνεγκεν εἰς τὴν Ἑλλάδα οἷς <ἔτι καὶ> νῦν χρῶνται οἱ Ἕλληνες ἐν ταῖς ἐορταῖς τῶν θεῶν. ἄλλοι δὲ Κράτητος εἶναί φασι τὸν Πολυκέφαλον νόμον, γενομένου μαθητοῦ Ὀλύμπου· ὁ δὲ Πρατίνας (*PMG* 713 I) Ὀλύμπου φησὶν εἶναι τοῦ νεωτέρου τὸν νόμον τοῦτον. Τὸν δὲ καλούμενον Ἀρμάτειον νόμον λέγεται ποιῆσαι ὁ πρῶτος Ὀλυμπος, ὁ Μαρσύου μαθητής. τὸν δὲ Μαρσύαν φασὶν τινες Μάσσην καλεῖσθαι· οἱ δ' οὐ, ἀλλὰ Μαρσύαν· εἶναι δ' αὐτὸν Ὑάγνιδος υἱόν, τοῦ πρώτου εὐρόντος τὴν αὐλητικὴν τέχνην. ὅτι δ' ἐστὶν Ὀλύμπου ὁ Ἀρμάτειος νόμος, ἐκ τῆς Γλαύκου συγγραφῆς τῆς ὑπὲρ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν (fr. 2 Lanata) μάθοι ἂν τις, καὶ ἔτι γνοίη ὅτι Στησίχορος ὁ Ἰμεραῖος οὐτ' Ὀρφέα οὐτε Τέρπανδρον οὐτ' Ἀρχίλοχον οὐτε Θαλήταν ἐμιμήσατο, ἀλλ' Ὀλυμπον, χρησάμενος τῷ Ἀρματεῖῳ νόμῳ καὶ τῷ κατὰ δάκτυλον εἶδει, ὃ τινες ἐξ Ὀρθίου νόμου φασὶν εἶναι. ἄλλοι δὲ τινες ὑπὸ Μυσῶν εὐρήσθαι τοῦτον τὸν νόμον· γεγονέναι γὰρ τινὰς ἀρχαίους αὐλητὰς Μυσοῦς.

Dopo che abbiamo presentato insieme gli antichi *nomoi* aulodici e citarodici, passeremo ai soli auletici. Si dice che Olimpo, auleta frigio, che abbiamo menzionato precedentemente, abbia composto per Apollo un *nomos* auletico, il cosiddetto Policefalo; questo Olimpo era uno dei discendenti del primo Olimpo, discepolo di Marsia, autore di *nomoi* religiosi. Questi, infatti, era il favorito di Marsia e aveva appreso da lui l'arte di suonare l'aulo; fu costui a introdurre in Grecia i *nomoi* enarmonici che ancor oggi impiegano nelle feste religiose. Altri affermano che l'autore del *nomos Policefalo* fosse Cratete, un discepolo di Olimpo. Pratina, invece, attribuisce la paternità di questo *nomos* a Olimpo il giovane.

¹⁶¹ Del resto anche West, facendo riferimento a questo passo del *De Musica*, descrive l'ἀνάπειρα come “a techincal term for the introductions of aulos ‘sonatas’ generally” (West 1992, 213 n. 51).

Si dice che autore del cosiddetto *nomos Harmatios* fosse il primo Olimpo, discepolo di Marsia. Alcuni sostengono che il nome di Marsia fosse in realtà Masses; secondo altri, invece, fu proprio Marsia e dicono che costui fosse figlio di Iagni, lo scopritore dell'arte auletica. Il fatto che il *nomos Harmatios* fosse invenzione di Olimpo si potrebbe apprendere da uno scritto di Glauco sui poeti antichi, dal quale si riceve l'ulteriore informazione che Stesicoro di Imera prese a modello non Orfeo, né Terpandro, né Archiloco, né Taleta, ma Olimpo, impiegando il *nomos Harmatios* e il ritmo dattilico, di cui alcuni affermano la derivazione dal *nomos Orthios*. Altri sostengono che questo *nomos* fosse invenzione dei Misi, perché alcuni auleti antichi erano misi.

Lo Pseudo-Plutarco inserisce sia il *nomos Policefalo* sia il *nomos Harmatios* nella categoria dei cosiddetti *nomoi* aulefici¹⁶². Le notizie che si ricavano da questo passo sono ben poche.

Sul *nomos Policefalo* si apprende che esso fu composto per Apollo e che, secondo una tradizione alternativa, sarebbe stato invenzione non di Olimpo, ma di un suo discepolo, Cratete, sul quale non abbiamo ulteriori informazioni.

Per ottenere qualche altra notizia in merito dobbiamo fare riferimento alla *Pitica* XII di Pindaro, nella quale il poeta celebra la vittoria dell'auleta Mida di Akragas, ottenuta proprio grazie al *nomos Policefalo*. Anche l'origine del nome è oscura: sempre da Pindaro, sappiamo che esso era descritto con l'espressione *πάμφωνον μέλος*. Barker propone due spiegazioni, la prima in riferimento al fatto che probabilmente nella composizione erano usate note di ogni tipo di registro; la seconda, più plausibile secondo lo studioso, in riferimento al fatto che venivano riprodotti suoni di ogni sorta, riconducibili al terrificante lamento delle Gorgoni per l'uccisione di Medusa da parte di Perseo.

Anche gli scoliasti si prodigarono in una serie di spiegazioni inerenti al nome, tra le quali la più probabile si riferisce appunto alle molte teste dei serpenti che le Gorgoni avevano al posto dei capelli¹⁶³.

Questo *nomos* è stato a tratti identificato con quello di Atena, citato nel capitolo 33. Sostenitore di questa ipotesi fu Schroeder¹⁶⁴, e anche Barker ritiene che ciò sia possibile¹⁶⁵. Al contrario, Almazova sostiene che una tale identificazione non sia necessaria¹⁶⁶.

¹⁶² Cf. il Glossario alla fine di questo lavoro.

¹⁶³ Cf. Barker 2011, 53.

¹⁶⁴ Cf. Schroeder 1904, 317 ss.

¹⁶⁵ Cf. Barker 1984, 240 n. 220. Lo studioso, tuttavia, non fa alcun riferimento all'articolo di Schroeder.

¹⁶⁶ Cf. Almazova 2001, 90.

Per il *nomos Harmatios* la fonte esplicita dello Pseudo-Plutarco è Glauco di Reggio. Anche su questa composizione si afferma ben poco, e cioè che Stesicoro, prendendo Olimpo come modello, la impiegò unita ad un ritmo dattilico (identificato da West con il metro dattilo-epitrito)¹⁶⁷.

La denominazione *Harmatios* (che significa “del carro”) ha indotto gli antichi commentatori ad interpretare tale termine in vario modo: dal carro che trascinò il corpo di Ettore a quello che trasportava la Dea Madre o la sposa durante le cerimonie nuziali, al nome di Armateo, un non altrimenti noto autore beota¹⁶⁸.

Tra le varie, e a volte arbitrarie, interpretazioni West ne ha individuate due, attestate in uno scolio a Euripide (*ad Or.* 1384)¹⁶⁹ che lo studioso ritiene essere frutto non di una speculazione etimologica, ma di una genuina competenza musicale¹⁷⁰: la prima consiste nel fatto che la melodia era caratterizzata da una intonazione alta; la seconda, invece, identifica questo ἀρμάτειον μέλος con il *nomos* di Atena¹⁷¹. Dunque, West prende seriamente in considerazione la possibilità di una tale identificazione, e Barker accoglie la sua ipotesi, giungendo alla conclusione che il *nomos di Atena* doveva avere anche una sezione in dattilo-epitriti.

Il *nomos di Ares* è menzionato in relazione ad Olimpo nel capitolo 29. Di questa composizione si dà solo una breve informazione riguardante il metro:

Mus. 29, 1141b = Olympus T 8 Campbell (II p. 278)

καὶ αὐτὸν δὲ τὸν Ὀλυμπόν ἐκεῖνον, ὃ δὴ τὴν ἀρχὴν τῆς Ἑλληνικῆς τε καὶ νομικῆς μουσικῆς ἀποδιδόασιν, τό τε τῆς ἀρμονίας γένος ἐξευρεῖν φασί, καὶ τῶν ῥυθμῶν τὸν τε προσοδιακόν, ἐν ᾧ ὁ τοῦ Ἄρεως νόμος.

E di quel famoso Olimpo, cui viene ricondotta l'origine della musica greca e dei *nomoi*, si dice che fu l'inventore del genere enarmonico e di alcuni ritmi, come il prosodiaco, in cui è composto il *nomos di Ares*.

L'ultimo, il *nomos Orthios*, non è esplicitamente attribuito ad Olimpo, ma Barker ritiene che il riferimento al poeta sia implicito, senza, tuttavia, motivare la sua affermazione. Tre

¹⁶⁷ Cf. West 1971, 310-311.

¹⁶⁸ *Et. Magn.* 145, 25-47; *Schol. Eur. Or.* 1384.

¹⁶⁹ Ἀρμάτειον μέλος: [...] οἱ δὲ ἀρμάτειον τὸ σύντονον, ἐπεὶ συντόνω φωνῇ κέχρηται. ἄλλως: νόμον Ἀθηνᾶς.

¹⁷⁰ West 1971, 310.

¹⁷¹ Effettivamente la tonalità frigia, che lo Pseudo-Plutarco afferma essere stata adoperata per il *nomos* di Atena, è una tonalità alta.

sono i passi in cui lo Pseudo-Plutarco lo menziona: *Mus.* 7, 1133f, *Mus.* 9, 1134c, *Mus.* 10, 1134d¹⁷².

In realtà, dalla lettura di questi passi è difficile cogliere anche solo un riferimento implicito ad Olimpo. Forse il capitolo 7, 1133f¹⁷³ è l'unico in cui si può ravvisare un tale riferimento, ma il brano non è molto chiaro: lo Pseudo-Plutarco attribuisce ad Olimpo il *nomos Harmatios*, sostenendo che, secondo alcuni, il ritmo dattilico ivi impiegato sarebbe stato mutuato dal *nomos Orthios*, ma non dice che anche questo era di Olimpo. L'unico ragionamento plausibile consisterebbe nel ritenere che, dal momento che all'interno dell'intero capitolo si parla dei *nomoi* attribuiti a Olimpo (*nomos Policefalo* e *nomos Harmatios*), automaticamente anche il *nomos Orthios* sia da considerarsi una sua invenzione.

Resta il fatto che lo Pseudo-Plutarco in nessun luogo del testo dichiara quale sia la paternità di tale *nomos* e, anzi, negli altri due passi collega questo tipo di composizione alla figura di Polimnesto, anche qui senza entrare nel dettaglio delle caratteristiche.

Ben poco diversa la situazione, per quel che riguarda le caratteristiche di questo *nomos Orthios*, le cui uniche informazioni ricavabili dal *De Musica* risultano essere sulla sua natura di *nomos auletico*¹⁷⁴ e sul suo ritmo dattilico.

La natura auletica si evince sia dal fatto che questo *nomos* è menzionato in un contesto di discussione sui *nomoi* aulettici¹⁷⁵, sia dal riferimento all'impiego incerto, da parte di Polimnesto, del *nomos Orthios* per la composizione dei *nomoi* aulodici. Ad una prima lettura può risultare strano il fatto che un *nomos* potesse servire per la composizione di un altro *nomos*. Tuttavia, ad un'analisi più approfondita, si chiarisce il senso. Ciò che si deve tenere ben presente è che il *nomos* auletico è una composizione solo strumentale che non prevede un canto, mentre quello aulodico è caratterizzato dall'esecuzione di un canto con accompagnamento strumentale. È quindi del tutto plausibile che una melodia strumentale fatta con l'aulo come il *nomos Orthios* potesse servire da accompagnamento nella composizione di un *nomos* aulodico.

¹⁷² Gli ultimi due passi saranno analizzati relativamente a Polimnesto (§ 2.8.2).

¹⁷³ Di tutto il brano precedentemente riportato (1133d-f) ci interessa solo l'ultima parte in questo contesto: Στησίχορος ὁ Ἱμεραῖος οὐτ' Ὀρφέα οὔτε Τέρπανδρον οὐτ' Ἀρχίλοχον οὔτε Θαλήταν ἐμιμήσατο, ἀλλ' Ὀλυμπον, χρησάμενος τῷ Ἀρματεῖ νόμῳ καὶ τῷ κατὰ δάκτυλον εἶδει, ὃ τινες ἐξ Ὀρθίου νόμου φασὶν εἶναι. ἄλλοι δὲ τινες ὑπὸ Μουσῶν εὐρησθαι τοῦτον τὸν νόμον.

¹⁷⁴ Della sua natura auletica ci informa anche Polluce (Poll. IV 73) quando afferma che αὐλημα δ' ὄρθιον, ἀφ' οὗ καὶ νόμος ὄρθιος: “una composizione musicale per aulo è l'*orthios* dal quale nasce il *nomos Orthios*”. Tuttavia, Polluce riporta un *nomos Orthios* anche nell'elenco dei *nomoi* citarodici di Terpanandro, collegando il suo nome ad un'unità metrica, quella orzia, appunto (Poll IV 65).

¹⁷⁵ *Mus.* 7, 1133e: ἐπεὶ δὲ τοὺς αὐλωδικούς νόμους καὶ κιθαρωδικούς ὁμοῦ τοὺς ἀρχαίους ἐμπεφανίκαμεν, μεταβησόμεθα ἐπὶ [μόνους] τοὺς αὐλητικούς.

Del resto, Gostoli ha sottolineato che il termine *nomos* è utilizzato nelle fonti antiche sia nel significato di aria musicale sia in quello di canzone intonata ad una delle arie musicali dette *nomoi*. Si tratta di due significati distinti, ma intimamente connessi¹⁷⁶.

Per quel che riguarda la determinazione del ritmo, la questione è meno chiara. Lo Pseudo-Plutarco, come abbiamo già osservato, considera proprio di questo *nomos* il metro dattilico¹⁷⁷, la qual cosa è in contraddizione con una spiegazione data da Polluce, che lega il nome di *Orthios* all'uso dell'unità metrica orzia.

Poll. IV 65

νόμοι δ' οἱ Τερπάνδρου ἀπὸ μὲν τῶν ἐθνῶν ὅθεν ἦν, Αἰόλιος καὶ Βοιώτιος, ἀπὸ δὲ ρυθμῶν ὀρθίος καὶ τροχαῖος.

I *nomoi* di Terpandro dall'etnia di provenienza (si chiamano) eolico e beotico, dai ritmi invece orzio e trocaico.

L'orzio è un'unità metrica costituita da cinque tempi (o more¹⁷⁸), definita anche “pentabracco” (piede formato da cinque sillabe brevi) il cui ritmo doveva risultare alquanto sostenuto, energico. E, infatti, nella *Suda* (χ 171 Adler) si legge: ὀρθίος δὲ αὐλητικὸς νόμος, οὕτω καλούμενος οἷον εὐτονος καὶ ἀνάτασιν ἔχων.

Sul significato dei termini εὐτονος e ἀνάτασις si è pronunciato Cassio, osservando che il significato di ἀνάτασις (vocabolo tecnico connesso al verbo ἀνατείνειν) è, senza dubbio, quello di “registro più acuto”¹⁷⁹. Più difficile per lo studioso, invece, dare ad εὐτονος un significato chiaro.

L'ipotesi di Cassio è che dietro alla lezione εὐτονος si celi, in realtà, ἔντονος, inteso come indicazione dell'ἀγωγή ritmica, e le cui due traduzioni più esatte in italiano sono “impetuoso”, “veemente”.

Dunque, conclude lo studioso, la notizia riportata dalla *Suda* ci dà informazioni sia sul registro sia sul “tempo” musicale. Ne risulta, in ultima battuta, che le caratteristiche di questo *nomos* sono un registro musicale acuto e un ritmo sostenuto (che ben si addice al metro orzio). Notizie, queste, che non trapelano dall'operetta pseudo-plutarchea.

¹⁷⁶ Gostoli 1990, XXII.

¹⁷⁷ Da identificare, secondo West, con il dattilo-epitrito (West 1971, 311).

¹⁷⁸ La mora è l'unità minima di tempo.

¹⁷⁹ Cassio 1971, 53-57.

1.2.4 Altre composizioni attribuite ad Olimpo.

Accanto a quelli che sono esplicitamente definiti come *nomoi*, lo Pseudo-Plutarco attribuisce ad Olimpo anche altre composizioni: lo *Spondeion*, lo *Spondeiazon tropos* (definito anche *Spondeiakos tropos*), i *Metroa* e l'*Epicedio per Pitone*.

Dello *Spondeion* ho già parlato precedentemente, relativamente alla scoperta del genere enarmonico. Allo *Spondeiazon tropos* e ai *Metroa* si accenna in 1137b-1137d:

Mus. 19, 1137b-1137d = (manca in Campbell)

ὅτι δ' οἱ παλαιοὶ οὐ δι' ἄγνοιαν ἀπεΐχοντο τῆς τρίτης ἐν τῷ σπονδειαζόντι τρόπῳ, φανερόν ποιεῖ ἢ ἐν τῇ κρούσει γινομένη χρῆσις· οὐ γὰρ ἂν ποτ' αὐτῇ πρὸς τὴν παρυπάτην κεχρῆσθαι συμφώνως, μὴ γνωρίζοντας τὴν χρῆσιν, ἀλλὰ δῆλον ὅτι τὸ τοῦ ἥθους κάλλος, ὃ γίγνεται ἐν τῷ σπονδειακῷ τρόπῳ διὰ τὴν τῆς τρίτης ἐξαίρεσιν, τοῦτ' ἦν τὸ τὴν αἴσθησιν αὐτῶν ἐπάγον ἐπὶ τὸ διαβιβάζειν τὸ μέλος ἐπὶ τὴν παρανήτην. [...] οὐ μόνον δὲ τοῦτοις, ἀλλὰ καὶ τῇ συνημμένῳ νήτῃ οὕτω κέχρηται πάντες· κατὰ μὲν γὰρ τὴν κρούσιν αὐτὴν διεφώνουν πρὸς τε παρανήτην καὶ πρὸς παραμέσιν καὶ πρὸς λιχανόν· κατὰ δὲ τὸ μέλος κἄν αἰσχυνοῦνται τὸν χρησάμενον ἐπὶ τῷ γιγνομένῳ δι' αὐτὴν ἥθει. δῆλον δ' εἶναι καὶ ἐκ τῶν Φρυγίων ὅτι οὐκ ἠγνόητο ὑπ' Ὀλύμπου τε καὶ τῶν ἀκολουθησάντων ἐκείνῳ· ἐχρῶντο γὰρ αὐτῇ οὐ μόνον κατὰ τὴν κρούσιν, ἀλλὰ καὶ κατὰ τὸ μέλος ἐν τοῖς Μητρώοις καὶ ἐν <ἄλλοις> τισὶ τῶν Φρυγίων.

Evidentemente non fu perché non conoscessero la *trite* che gli antichi evitarono questa nota nello *spondeiazon tropos*, dal momento che ne fecero uso nell'accompagnamento. Non avrebbero, infatti, potuto impiegare questa nota in *symphonia* con la *parypate*, se non ne avessero conosciuto l'uso; è chiaro che fu la bellezza del carattere prodotto dall'eliminazione della *trite* nello *spondeiakòs tropos* che guidò il loro orecchio a passare oltre questa nota portando la melodia alla *parenete*. Il medesimo discorso vale per la *nete*: fu impiegata nell'accompagnamento in *diaphonia* con la *paranete* e in *symphonia* con la *mese*, ma nella melodia non sembrò adatta allo *spondeiakòs tropos*. Non solo queste note furono impiegate in questo modo, ma anche la *nete synemmenon*. Questa nota trovò uso nell'accompagnamento in *diaphonia* con *paranete*, *paramese* e *lichanòs*, mentre chi l'avesse introdotta nella melodia avrebbe provato vergogna per il carattere da essa prodotto. I brani frigi di Olimpo e dei suoi seguaci provano che essi conoscevano questa nota, perché la impiegarono non solo per l'accompagnamento, ma anche per il canto nei *Metroa* e in altri pezzi di modo frigio.

Lo *Spondeiazon tropos* è stato, a giusta ragione, messo in relazione con lo *Spondeion*, anche se rispetto ad esso presenta delle differenze nella struttura, che risulta essere più complessa e ricca di note, in quanto prevede un canto ed un accompagnamento strumentale¹⁸⁰.

Barker vede in esso uno stile risalente ad Olimpo. Nulla vieta di pensarlo, considerato il legame con la scala dello *Spondeion*. C'è però da osservare che lo Pseudo-Plutarco non lo attribuisce direttamente ad Olimpo, affermando più genericamente che gli antichi evitarono di utilizzare determinate note nello *Spondeiazon tropos*.

Il termine *tropos*, ha osservato Barker, qui va inteso come “stile”, con riferimento ad un generale schema di leggi e convenzioni con le quali il compositore può lavorare¹⁸¹. Tale vocabolo, poco prima nel testo, assume anche il significato più tecnico di “*harmonia* / modo musicale”, ma credo che in questa sede sia meglio accogliere la traduzione fornita da Barker.

In questo stesso capitolo, si accenna anche ai *Metroa* che, diversamente dallo *Spondeiazon tropos*, sono attribuiti esplicitamente ad Olimpo e ai suoi seguaci. Si tratta di brani per aulo, dedicati alla madre degli dèi, spesso identificata con Cibele, dalla cui descrizione all'interno del trattato si ricava che erano composti in armonia frigia, che erano provvisti sia di canto che di accompagnamento strumentale e che, nel canto, prevedevano l'impiego di una nota, la *nete synemmenon* che, utilizzata in altri contesti, avrebbe suscitato vergogna. Soffermiamoci, allora, su quest'ultima affermazione.

Il discorso su questi stili musicali è inserito in una discussione di più ampio respiro sull'*ethos* musicale, cui si è fatto riferimento precedentemente, a proposito del *nomos di Atena*. Ma, mentre in quel contesto il vocabolo ἦθος aveva una valenza prettamente estetica, come è stato giustamente osservato da Lomiento¹⁸², in questo caso il termine si riappropria della sua valenza etica.

Siamo nell'ambito della contrapposizione tra il carattere musicale nobile delle composizioni degli antichi e quello disdicevole dello stile dei poeti cosiddetti “contemporanei”, laddove con “contemporaneo” il trattatista si riferisce ai poeti del V-IV sec. a.C.

La discussione si focalizza sull'impiego di determinate note e sull'esclusione, parziale o totale, di altre nelle composizioni. Secondo lo Pseudo-Plutarco, infatti, gli antichi poeti, tra

¹⁸⁰ Ho analizzato nel dettaglio la struttura dello *Spondeion* perché spiegarne la natura era funzionale a comprendere l'origine del genere proto-enarmonico, considerato invenzione di Olimpo. Per gli approfondimenti di tipo musicale sullo *spondeiazon tropos* rimando, invece, ai lavori di Winnington-Ingram e Barker che ne hanno spiegato le caratteristiche in modo esaustivo.

¹⁸¹ Barker 2011, 48-49.

¹⁸² Lomiento 2011, 140; 149.

cui Olimpo e Terpandro, impiegarono poche note non perché non conoscessero le altre, ma perché praticavano uno stile musicale nobile. Il trattatista ci propone, poi, l'esempio pratico dello *Spondeiazon tropos*, mettendo in evidenza quali note erano utilizzate solo nell'accompagnamento, e non nel canto, perché, come visto prima, avrebbero suscitato un sentimento di vergogna. Tra le note da evitare nel canto dello *Spondeiazon tropos*, il trattatista menziona anche la *nete synemmenon*, la stessa che invece è impiegata, come detto poco prima, nel canto dei *Metroa*.

Viene spontaneo domandarsi perché in quest'ultimo tipo di composizione, che pure è annoverato tra le invenzioni musicali di Olimpo, poeta nobile, sia ammessa nel canto la presenza di una nota che in altri contesti suscita un sentimento di vergogna. Questa apparente contraddizione può, forse, dipendere dal carattere stesso delle composizioni. *Spondeiazon tropos* e *Metroon*, infatti, sono caratterizzati da due armonie diverse. Il primo, in quanto strettamente legato allo *Spondeion*, è in armonia dorica; il secondo, invece, è in armonia frigia. Ora, la tradizione antica considerava queste due armonie opposte e speculari per le loro caratteristiche¹⁸³, poiché la dorica induceva nell'animo un sentimento di solennità, austerità e autocontrollo, mentre la frigia ispirava pietà, ma anche eccitazione, frenesia religiosa (ἐνθουσιασμός). È, dunque, possibile che una nota considerata non appropriata al canto di una composizione in armonia dorica potesse, invece, applicarsi al canto di una composizione in armonia frigia. Del resto, anche a Barker sembra che la musica attribuita ad Olimpo non comportasse sempre un'atmosfera di grave solennità, ma che nel caso dei *Metroa* l'intento fosse, appunto, quello di colpire gli ascoltatori eccitandoli e inducendoli all'estasi religiosa¹⁸⁴.

Un'ultima informazione sui *Metroa* si trova più avanti, in *Mus.* 29, 1141b, dove il trattatista afferma che tra gli altri tipi di metro Olimpo avrebbe inventato anche il "coreo", utilizzato, appunto, in larga misura nei *Metroa* (καὶ τὸν χορεῖον, ὃ πολλῶν κέχρηται ἐν τοῖς Μητροῖς).

È plausibile che per questo tipo di composizione fosse davvero impiegato il coreo: χορεῖος, infatti, si riferisce al ritmo della danza, e da altre fonti risulta che la musica dei rituali dedicati a Cibele prevedevano anche una danza energica¹⁸⁵.

L'ultimo componimento che nel *De Musica* è attribuito ad Olimpo è l'*Epicedio per Pitone*, descritto come un lamento per Pitone, in armonia lidia. Sono queste le uniche informazioni di tipo musicale ricavabili dal testo. Barker lo considera identico al *nomos Pitico*. In realtà, lo

¹⁸³ Tra le fonti principali ricordiamo, in proposito, Platone e Aristotele.

¹⁸⁴ Barker 2011, 50.

¹⁸⁵ Barker 2011, 49-50.

Pseudo-Plutarco non riferisce niente in merito, focalizzandosi, invece, sulla possibile paternità non solo dell'epicedio ma anche dell'armonia lidia¹⁸⁶:

Mus. 15, 1136c = Olympus T 7 Campbell (II p. 278)

Ὅλυμπον γὰρ πρῶτον Ἀριστόξενος ἐν τῷ πρώτῳ περὶ μουσικῆς (fr. 80 Wehrli) ἐπὶ τῷ Πύθωνί φησιν ἐπικήδειον αὐλῆσαι Λυδιστί. εἰσὶ δ' οἱ Μελανιππίδην τούτου τοῦ μέλους ἄρξαι φασί. Πίνδαρος δ' ἐν Παιᾶσιν ἐπὶ τοῖς Νιόβης γάμοις φησὶ Λύδιον ἁρμονίαν πρῶτον διδασθῆναι. ἄλλοι δὲ Τόρηβον πρῶτον <ταύτῃ> τῇ ἁρμονίᾳ χρῆσασθαι, καθάπερ Διονύσιος ὁ Ἰαμβος ἱστορεῖ.

Aristosseno nel primo libro *Sulla Musica* afferma che per primo Olimpo suonò con l'aulo l'epicedio per Pitone in armonia Lidia. Ci sono alcuni che affermano che Melanippide diede inizio a questo canto. Pindaro, invece, sostiene nei Peani che l'armonia lidia¹⁸⁷ fu introdotta per la prima volta alle nozze di Niobe. Altri, ancora, che fu Torebo il primo a servirsi di quest'armonia, come testimonia Dionisio Iambo.

¹⁸⁶ Il capitolo 15 sarà ripreso e approfondito nel corso della dissertazione, per aspetti relativi ai poeti Pindaro e Melanippide (cf. §§ 2.5.1 e 4.1.1).

¹⁸⁷ È utile ricordare che in questo caso l'espressione "armonia lidia" traduce il termine greco Λυδιστί e che Aristosseno con il termine ἁρμονία intendeva il genere enarmonico, mentre per le scale impiegava i termini σύστημα e τόνος.

2. LE ORIGINI STORICHE DELLA LIRICA

Già nel trattare le origini mitiche della lirica, così come le presenta lo Pseudo-Plutarco, abbiamo avuto modo di individuare due gruppi di musicisti-poeti, quello della citarodia da un lato e quello dell'aulodia dall'altro, per ognuno dei quali viene individuato un capostipite. La suddivisione in citarodia e aulodia resta valida anche per le origini storiche della lirica, con la figura del citarodo Terpandro da un lato, e dell'aulodo Clona dall'altro. Tuttavia, questa stessa suddivisione non trova un riscontro immediato nell'etimologia della parola "lirica", che è evidentemente connessa alla lira e di conseguenza sembra non includere l'aulo¹⁸⁸.

Indagando sull'origine di questo termine da una prospettiva storica, per primo Bowra¹⁸⁹, nell'introduzione alla sua opera sulla poesia lirica greca, giunse alla conclusione che la denominazione "lirica" fosse di matrice alessandrina e dipendesse dal fatto che i poeti lirici durante la loro esecuzione erano accompagnati dalla lira. Di conseguenza, egli definiva *lyrikoî* i poeti che componevano canti per la lira, differenziandoli da quelli che componevano canti per altri strumenti, come i carmi in distici elegiaci originariamente accompagnati dall'aulo.

Tuttavia, non va dimenticato che l'impiego dell'aulo in ambito lirico era bene attestato, come dimostra anche la testimonianza di Pindaro (*Ol.* 5, 19). Inoltre, ad analizzare bene il *De Musica*, il panorama di questo genere di poesia appare ben più complesso, già solo se si considerano la cospicua quantità di poeti menzionati e il fatto che il trattatista contempla nella sua storia della lirica anche gli aulodi.

Risulta chiaro, dunque, che intendere la poesia lirica come un tipo di poesia legata esclusivamente allo strumento della lira è molto limitativo. Inoltre, la denominazione di "poesia lirica", essendo – come si è detto – di matrice ellenistica, è entrata in vigore molto più tardi dell'era cui risalgono le origini di tale poesia.

Il concetto di lirica è ben più difficile da inquadrare e la sua vera essenza sfugge ad una definizione univoca. Negli ultimi decenni un contributo importante alla questione è stato dato prima da Calame, con una riflessione sulla reale entità della poesia lirica¹⁹⁰ e, più recentemente, da alcuni capitoli del *Cambridge Companion to Greek Lyric*, tra i quali per ora prenderò in considerazione l'introduzione sul genere lirico ad opera di Budelmann¹⁹¹.

¹⁸⁸ Calame 1998 presenta un'utile sinossi sugli studi dedicati alle origini del genere lirico.

¹⁸⁹ Bowra 1961², 3-4.

¹⁹⁰ Calame 1998.

¹⁹¹ Budelmann 2009.

Entrambi gli studiosi hanno sottolineato il fatto che, prima che si affermasse il termine λυρικός, il genere lirico era definito in modo più ampio per mezzo del termine μέλος tanto dai poeti, che si riferivano alle proprie composizioni, quanto dai teorici, come ad esempio Platone, che individua, appunto, una categoria generale di composizioni chiamate μέλη e la inserisce tra la categoria dell'epica e quella della tragedia¹⁹². Il termine μέλος e i vocaboli affini non scomparvero dopo l'affermazione di λυρικός, ma continuarono ad essere impiegati accanto ad esso, con la differenza che mentre quest'ultimo era applicato solo a determinati poeti del periodo più antico della poesia lirica, μέλος ed il corrispettivo aggettivo μελικός erano applicati ad una categoria più ampia che non aveva confini di tempo¹⁹³.

È interessante, a questo proposito, notare che all'interno del *De Musica* la parola λυρικός non compare mai e al suo posto si trovano, invece, l'aggettivo μελοποιός ed il verbo corrispondente μελοποιεῖν, la cui radice è sempre il termine μέλος. L'assenza del vocabolo λυρικός dipende, con tutta probabilità, dalle fonti impiegate dallo Pseudo-Plutarco. Non bisogna dimenticare che il principale ipotesto dei primi dieci capitoli è la *Synagogè* eraclidea, precedente all'attività degli Alessandrini, e che il trattato subisce anche l'influenza del pensiero platonico.

Budelmann mette anche in evidenza la tendenza della critica moderna ad intendere il genere lirico in due sensi: uno più stretto, che esclude i generi del giambo e dell'elegia, uno più ampio che, invece, include anche questi due generi. Lo studioso tiene a precisare che gli antichi greci e romani utilizzavano i termini λυρικός e μέλος solo in senso stretto, senza includere, quindi, l'elegia o il giambo¹⁹⁴.

A questo punto, un altro aspetto della questione va considerato: il dibattito della critica moderna sulla natura musicale o recitativa dell'elegia, dibattito che, nel corso del tempo, ha indotto gli studiosi ad assumere posizioni opposte.

Ritengo necessario accennare brevemente a questo problema, dal momento che un passo del *De Musica*, in cui è esplicitamente affermato che il genere dell'elegia era originariamente posto in musica, è stato adoperato da alcuni studiosi per sostenere la tesi dell'originaria natura musicale di questo genere. Anticipo che non credo sia prudente individuare in questo passo una testimonianza del fatto che lo Pseudo-Plutarco o le fonti alle quali egli attinge considerassero tutta la poesia elegiaca un genere a carattere prevalentemente musicale.

¹⁹² Calame 1998, 104; Budelmann 2009, 2-3.

¹⁹³ Budelmann 2009, 2-3.

¹⁹⁴ Budelmann 2009, 2-3.

È vero, ad ogni modo, che nel leggere il *De Musica* si ha l'impressione che tutta la poesia delle origini sia genericamente intesa come qualcosa che è sempre associato alla musica, mentre risulta assente una demarcazione ben definita tra ciò che appartiene alla lirica e ciò che, invece, ne resta escluso. Nel capitolo 3, per esempio, si afferma che lo stile poetico di rapsodi come Demodoco e Femio¹⁹⁵ era simile a quello di Stesicoro e dei lirici antichi (μελοποιοί), e che Terpandro avrebbe messo in musica i versi epici suoi e di Omero¹⁹⁶.

Per quel che riguarda il caso dell'elegia, il passo cui prima ho accennato è il seguente:

Mus. 8, 1133f-1134a

Καὶ ἄλλος δ' ἐστὶν ἀρχαῖος νόμος καλούμενος Κραδίας, ὃν φησὶν Ἰππῶναξ (fr. 153 West = 146 Degani) Μίμνερμον αὐλῆσαι. ἐν ἀρχῇ γὰρ ἐλεγεία μεμελοποιημένα οἱ αὐλῶδοι ἦδον· τοῦτο δὲ δηλοῖ ἢ τῶν Παναθηναίων <ἀνα>γραφὴ ἢ περὶ τοῦ μουσικοῦ ἀγῶνος.

Esiste, poi, anche un altro *nomos* antico chiamato *Kradias*, che, secondo Ipponatte, fu eseguito col flauto da Mimnermo. In origine, infatti, i cantori al suono dell'aulo cantavano distici elegiaci posti in musica, come risulta evidente dall'iscrizione sull'agone musicale delle Panatenee.

In prima istanza, il passo sembra confutare l'opinione di quella parte della critica che tendeva negli anni passati a concepire l'elegia come un genere poetico, accompagnato da uno strumento a fiato che era impiegato essenzialmente a sostegno della recitazione, ma in cui l'elemento musicale non aveva "la rilevanza condizionante o comunque vistosamente operante che si riscontra nei carmi melici"¹⁹⁷.

Tra gli studiosi a favore della natura musicale dell'elegia, invece, Bowra ha definito tale genere "a variation of epic hexameter in the direction of lyric verse", aggiungendo che "in its first appearances the elegiac couplet lies half-way between the free epic style and lyric monody"¹⁹⁸. E in un altro lavoro di poco successivo sui poeti elegiaci, egli ha affermato che l'elegia era una composizione cantata con l'accompagnamento dell'aulo, come la lirica era accompagnata dalla lira¹⁹⁹.

West, sulla base di alcune testimonianze antiche, assumeva una posizione moderata, secondo la quale l'elegia delle origini era posta in musica, ma non era escluso che in alcuni

¹⁹⁵ Per la natura delle composizioni dei due rapsodi cf. § 1.1.

¹⁹⁶ Per l'analisi dettagliata del passo si rimanda ai paragrafi dedicati a Terpandro.

¹⁹⁷ Questa è la definizione data da Filippo Maria Pontani (cf. Pontani 1975, 5).

¹⁹⁸ Bowra 1933, 48.

¹⁹⁹ Bowra 1938, 5-6.

casi essa potesse essere narrativa²⁰⁰. Gentili, invece, in un suo volume del 1984²⁰¹, torna all'idea che nel genere elegiaco l'elemento musicale fosse prevalente²⁰².

Campbell, più cautamente e sulla base di una accorta analisi delle fonti antiche, giunge alla conclusione che l'elegia fosse prevalentemente recitata, che l'aulo fosse impiegato a sostegno dell'elegia più che altro in contesti agonali o in altre occasioni formali, per rendere la rappresentazione più emozionante, ma che vedere una relazione tra la poesia elegiaca e l'aulo (simile a quella tra poesia lirica e lira) equivale a vedere un "felice parallelismo" là dove tale parallelismo non esiste²⁰³.

Di un avviso simile è anche Pavese, il quale ritiene che la principale differenza tra la lirica e la poesia elegiaca consistesse nel fatto che la prima era cantata e musicata, mentre la seconda era recitata o, al massimo, provvista di un moderato accompagnamento strumentale²⁰⁴.

Negli anni Ottanta, Bowie si occupò di questo genere poetico da un altro punto di vista, operando una distinzione tra un tipo di elegia breve e cantata, destinata al simposio, ed un tipo di elegia narrativa, più estesa e destinata alle occasioni pubbliche, senza tuttavia specificare la natura musicale o recitativa di questo secondo tipo²⁰⁵. Tenendo presente questa distinzione, Aloni prima e Gullo poi hanno avanzato l'ipotesi che anche l'elegia pubblica potesse essere cantata e che il canto potesse essere accompagnato dall'aulo, precisando, però, che è sconsigliabile una generalizzazione dell'accompagnamento con aulo sia per l'elegia simposiale che per quella pubblica²⁰⁶.

Budelmann e Power, invece, partendo da una sinossi delle principali proposte avanzate dagli studiosi e analizzando attentamente le testimonianze che si ricavano dalle stesse elegie, hanno proposto una soluzione di compromesso, descrivendo l'elegia come un genere che poteva spesso essere realizzato dal simposiasta "not at the extreme poles of unaccompanied speech or aulodic song, but somewhere along a fluid continuum between the two". Quindi, nell'ottica dei due studiosi, l'elegia rappresenta un ponte di collegamento tra due modi di

²⁰⁰ West 1974, 13-14.

²⁰¹ Nel corso della discussione farò riferimento all'edizione riveduta e aggiornata del 2006².

²⁰² Gentili 2006², 62.

²⁰³ Campbell 1964, 63-68.

²⁰⁴ Pavese 1972, 250.

²⁰⁵ Bowie 1986, 13-35.

²⁰⁶ Aloni 2009, 170; Gullo 2014, 721-750. Gullo, con più prudenza, attenua il suo giudizio limitando la certezza di una esecuzione cantata dell'elegia al solo periodo originario del genere.

performance, uno recitato, l'altro cantato²⁰⁷. Essi, tuttavia, non mancano di precisare che già al tempo di Aristotele è possibile considerare l'elegia come un genere senza musica²⁰⁸.

Infine, un'ulteriore soluzione di compromesso è stata proposta molto recentemente da Sbardella, secondo il quale l'esecuzione cantata coesisteva con una forma recitativa provvista di accompagnamento (*parakatalogè*)²⁰⁹ e che successivamente la prima fu probabilmente rimpiazzata dalla seconda²¹⁰.

Per quel che attiene al passo sull'elegia presente in *Mus.* 8, 1134a, Gentili ha voluto vedere una relazione molto stretta tra l'affermazione relativa a Mimnermo e quella successiva, relativa ai primi aulodi che composero elegie. In realtà, nel passo si dice solo che, secondo Ipponatte (fr. 153 West), Mimnermo eseguì con l'aulo il *nomos Kradias* – un *nomos* auletico, stando alla descrizione che ne fa Esichio²¹¹. Gentili, invece, considerando aulodico, e non auletico, questo *nomos*, e basandosi probabilmente sull'affermazione che in origine gli aulodi composero elegie poste in musica, arriva alla conclusione che anche l'elegia di Mimnermo fosse cantata²¹².

Da parte sua Campbell, precedentemente, aveva ritenuto che lo Pseudo-Plutarco avvertisse una stretta connessione tra i versi elegiaci e l'aulo, e che l'affermazione concernente l'elegia delle origini fosse semplicemente una generalizzazione atta a motivare il fatto che Mimnermo, oltre che poeta, fosse anche auleta. Lo studioso, però, teneva a sottolineare che la natura della fonte dalla quale si ricavano queste notizie, ossia l'iscrizione sull'agone musicale delle Panatenee (menzionata dallo Pseudo-Plutarco), proverebbe solo che la poesia elegiaca era accompagnata dall'aulo durante le feste Panatenaiche e non che tutta l'elegia fosse posta in musica²¹³.

Secondo Barker, invece, la stretta connessione tra la prima affermazione sul *nomos Kradias*, di natura auletica e quindi solo strumentale, e la seconda sul canto accompagnato dall'aulo crea difficoltà. Lo studioso, dunque, propone di intenderle come due notizie relative a Mimnermo, ma indipendenti l'una dall'altra, estrapolate dalla fonte e legate arbitrariamente dal trattatista per mezzo del γάρ²¹⁴.

²⁰⁷ Budelmann-Power 2013, 1-19.

²⁰⁸ Budelmann-Power 2013, 9.

²⁰⁹ Per una definizione della *parakatalogè* cf. § 2.7.

²¹⁰ Sbardella 2018, § 10.

²¹¹ Hesych. s. v. κρადίης νόμος: νόμον τινὰ ἐπαυλοῦσι τοῖς ἐκπεμπομένοις φαρμακοῖς, κράδαις καὶ θρίοις ἐπιτραβιζομένοις. Il lessicografo spiega che il *nomos Kradias* era suonato con l'aulo in occasione della fustigazione di capri espiatori umani con rami e foglie di fico (cf. Ballerio 2000, 35 n. 57).

²¹² Gentili 2006², 60-62.

²¹³ Campbell 1964, 67.

²¹⁴ Barker 1984, 213 n. 58.

In effetti, non credo che la seconda parte del passo debba essere intesa come strettamente relativa a Mimnermo. Ritengo, piuttosto, che, come ha proposto in passato Campbell, si tratti di una generalizzazione. Tuttavia, non penso che tale generalizzazione sia necessariamente atta a dimostrare l'attività di auleta di Mimnermo.

Che il trattatista – sempre sulla base delle sue fonti – attribuisca agli ἐλεγεία delle origini un carattere spiccatamente musicale, inoltre, è confermato dai verbi μεμελοποιημένα ed ᾄδον²¹⁵. Tuttavia, è opportuno ricordare che in questo contesto si sta parlando di distici elegiaci eseguiti in tempi antichi (ἐν ἀρχῇ), plausibilmente ai tempi di Clona e Sacada, che operarono nella prima metà del VII secolo a.C.²¹⁶ e che sono menzionati nel trattato anche, ma non solo, come compositori di elegie.

Dunque, questo passo non deve indurre a ritenere che nel *De Musica* tutta la poesia elegiaca sia considerata un genere a carattere prevalentemente musicale. Del resto, gli stessi Budelmann e Power, come si è detto, precisano che già a partire da Aristotele è possibile vedere nell'elegia un genere senza musica²¹⁷. Gullo, inoltre, ha osservato che lo Pseudo-Plutarco probabilmente sentiva la necessità di specificare che le elegie erano μεμελοποιημένα perché in epoca post-classica (quindi dopo il V sec. a.C.) l'elegia, essendo mutata la sua prassi performativa, non veniva più cantata²¹⁸.

Però il fatto che all'interno del trattato non compaiano i nomi dei poeti elegiaci più noti e che di Mimnermo si faccia menzione solo una volta, e per giunta in relazione alla sua attività di auleta piuttosto che di poeta²¹⁹, mi spinge a ipotizzare che la fonte impiegata dallo Pseudo-Plutarco considerasse essenzialmente recitativa l'elegia di poeti come Tirteo, Mimnermo, Solone.

Fatte queste precisazioni, è bene ribadire che, in conclusione, il *De Musica* offre la più antica storia della poesia lirica greca ponendosi, oltre che come contraltare della *Poetica* di Aristotele (secondo la felice definizione di Gostoli), anche come fonte alternativa al canone

²¹⁵ Gullo, nell'ambito di una discussione sul significato più o meno generico del verbo ᾄδω, afferma che il participio μεμελοποιημένα garantisce che in questo contesto il verbo ᾄδον vale "cantavano" in senso stretto (e non, quindi, nel senso più ampio di "recitare cantando"). Gullo 2014, 726 e 728.

²¹⁶ Clona è considerato l'aulodo più antico di cui si abbiano testimonianze, che riveste, nel campo dell'aulodia, lo stesso ruolo che Terpendro rivestiva nell'ambito della citarodia. Sacada fu uno degli esponenti della seconda *katastasis* musicale (668-664).

²¹⁷ Budelmann-Power 2013, 9.

²¹⁸ Gullo 2014, 729.

²¹⁹ Anche Weil e Reinach tenevano a sottolineare che, sebbene di Mimnermo ci siano rimasti versi elegiaci, egli era un auleta di professione, e aggiungevano che il frammento ipponatteo ci dice solo che Mimnermo in quell'occasione era stato incaricato di suonare l'aulo, ma non che egli fosse l'autore del *nomos Kradias* (Weil-Reinach 1900, 35 n. 86).

dei lirici stilato dagli Alessandrini, poiché riporta una serie di testimonianze su poeti dei quali altrimenti sapremmo pressappoco nulla²²⁰.

Come ho già messo in evidenza altre volte, l'intento dell'operetta non è quello di presentare in modo sistematico i vari poeti, motivo per cui il trattatista in nessun luogo del suo testo ci offre una rassegna ordinata cronologicamente o, quanto meno, secondo il genere di composizione lirica. Egli cerca piuttosto di mettere in evidenza tutte le innovazioni apportate dai poeti compresi tra il VII ed il VI sec. a.C., che sono da lui considerate di gran lunga migliori di quelle che interessarono la musica nel V sec. a.C.

Ciò non significa che sia impossibile ricostruire la successione cronologica in cui tali poeti operarono, dal momento che esistono, all'interno del testo, alcuni punti di riferimento atti a stabilire la priorità o la recenziorità di un determinato poeta rispetto ad un altro. Questo, ad esempio, è il caso di Terpandro e Clona, che il trattatista afferma essere vissuti in tempi non tanto distanti tra loro.

Attenendomi ai dati che emergono dal testo pseudo-plutarceo, passerò in rassegna questi poeti, soffermandomi in particolar modo sugli aspetti musicali della loro attività e cercando nel contempo di ricostruire un quadro cronologico.

I prossimi paragrafi, nello specifico, tratteranno quei poeti che operarono tra il VII ed il VI sec. a.C. e saranno organizzati secondo un criterio cronologico dettato dalle informazioni interne al trattato. Nell'esposizione si terrà conto anche della divisione, operata dallo Pseudo-Plutarco, tra prima e seconda *katastasis* musicale.

2.1 Terpandro: cronologia e vita.

Come ha di recente sottolineato Power, la vita di Terpandro (13.) è un *bricolage* di voci eterogenee e non sempre in accordo; in tempi antichi, le varie informazioni non sono mai state sistemate in un unico discorso organico²²¹.

In questo contesto, il trattato pseudo-plutarceo, benché non fornisca un quadro sistematico sulla vita del poeta, riporta delle informazioni che, se messe insieme, contribuiscono a ricostruirne per sommi capi una figura tutto sommato coerente e dotata di uno spessore storico.

E in effetti, molti studiosi, tra cui Gostoli, avendo preso in considerazione l'intero bagaglio di testimonianze sul poeta, ritengono Terpandro un personaggio storico a tutti gli effetti. Leggermente diverso, invece, è stato l'approccio di Power. Egli, certo, ammette che

²²⁰ Ercoles 2009b, 157.

²²¹ Power 2010, 317.

Terpandro non è legato in maniera evidente a figure mitiche o divine, come accade, invece, per la sua “controparte nell’innovazione musicale”, l’auleta Olimpo, e che sicuramente, rispetto a quest’ultimo, egli si muove con maggiore certezza in una dimensione storica piuttosto che in una mitica. Tuttavia, Power sostiene anche che il suo *floruit* piuttosto alto lo ricopra necessariamente di un alone quasi mistico. Così, mettendo da parte questioni sulla sua reale identità storica, lo studioso decide di soffermarsi sulle “verità culturali” della *performance* citarodica nel suo insieme, che possono risultare dalle testimonianze su Terpandro²²².

Certamente, il taglio che Power conferisce alla sua ricerca può essere interessante, ma ciò che importa in questa sede è tracciare il profilo che emerge dalla descrizione che ne fa lo Pseudo-Plutarco.

Le prime notizie strettamente legate alla cronologia e alla figura di Terpandro ricorrono nel capitolo 4:

Mus. 4, 1132d = Terpander T 19 e T 6 Campbell (II pp. 308, 298)

Οἱ δὲ νόμοι οἱ κατὰ τούτους, ἀγαθὲ Ὀνησίκρατες, αὐλωδικοὶ ἦσαν· Ἀπόθετος, Ἑλεγιοί, Κωμάρχιος, Σχοινίων, Κηπίων τε καὶ † Δεῖος καὶ Τριμερῆς· ὑστέρω δὲ χρόνῳ καὶ τὰ Πολυμνήστεια καλούμενα ἐξευρέθη. οἱ δὲ τῆς κιθαρωδίας νόμοι πρότερον <οὐ> πολλῷ χρόνῳ τῶν αὐλωδικῶν κατεστάθησαν ἐπὶ Τερπάνδρου· ἐκεῖνος γοῦν τοὺς κιθαρωδικοὺς πρότερος ὠνόμασε, Βοιώτιόν τινα καὶ Αἰόλιον Τροχαῖόν τε καὶ Ὀξὺν Κηπίωνά τε καὶ Τερπάνδρειον καλῶν, ἀλλὰ μὴν καὶ Τετραοίδιον. πεποιήται δὲ τῷ Τερπάνδρῳ καὶ προοίμια κιθαρωδικὰ ἐν ἔπεσιν. ὅτι δ' οἱ κιθαρωδικοὶ νόμοι οἱ πάλοι ἐξ ἑπῶν συνίσταντο, Τιμόθεος ἐδήλωσε· τοὺς γοῦν πρώτους νόμους ἐν ἔπεσι διαμιγνύων διθυραμβικὴν λέξιν ἦδεν, ὅπως μὴ εὐθύς φανῇ παρανομῶν εἰς τὴν ἀρχαίαν μουσικὴν. ἔοικε δὲ κατὰ τὴν τέχνην τὴν κιθαρωδικὴν ὁ Τέρπανδρος διενηνοχέναι· τὰ Πύθια γὰρ τετράκις ἐξῆς νενικηκῶς ἀναγέγραπται. καὶ τοῖς χρόνοις δὲ σφόδρα παλαιός ἐστι· πρεσβύτερον γοῦν αὐτὸν Ἀρχιλόχου ἀποφαίνει Γλαῦκος ὁ ἐξ Ἰταλίας ἐν συγγράμματί τινι τῷ Περὶ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν τε καὶ μουσικῶν· φησὶ γὰρ (fr. 1 Lanata) αὐτὸν δεύτερον γενέσθαι μετὰ τοὺς πρώτους ποιήσαντας αὐλωδίας.

I *nomoi* usati da costoro, nobile Onesicrate, erano aulodici: *Apothetos*, *Elegoi*, *Komarchios*, *Schoinion*, *Kedeios*, *Trimeles*. Più tardi furono inventati anche i cosiddetti *Polymnastia*. I *nomoi* citarodici furono stabiliti molto prima di quelli aulodici²²³, all’epoca di Terpandro. Costui fu il

²²² Power 2010, 321.

²²³ Nel testo in greco l’integrazione <οὐ> è dovuta a Weil e Reinach e accolta da Ziegler. Ballerio, pur inserendola nel testo, sulla scorta di Barker, non ne tiene conto nella traduzione.

primo a dare il nome ai *nomoi* citarodici, chiamandoli Beotico ed Eolico, *Trochaïos* e *Oxys*, *Kepion* e *Terpandreios* e inoltre *Tetraoidios*. Da Terpandro furono composti anche proemi citarodici in versi epici. Il fatto che i *nomoi* citarodici antichi fossero composti in esametri risulta evidente da Timoteo: egli cantò i suoi primi *nomoi* citarodici in esametri mescolando ad essi lo stile ditirambico, per non apparire trasgressore delle regole della musica antica.

Sembra che Terpandro sia stato un personaggio di spicco nell'arte citarodica: è attestato, infatti, che egli vinse gli agoni pitici quattro volte di seguito. Visse in tempi antichissimi: Glauco d'Italia, in un suo libro *Sui poeti e musicisti antichi*, lo indica come più vecchio di Archiloco; afferma, infatti, che egli appartenne alla generazione successiva ai primi compositori di canto accompagnati dall'aulo.

Gli argomenti da trattare sono di vario tipo e li analizzeremo separatamente. In linea generale, la prima parte del capitolo focalizza l'attenzione su una serie di informazioni riguardanti l'istituzione e la canonizzazione dei vari tipi di composizione citarodica da parte di Terpandro, ancor prima che sull'identità del poeta stesso.

Una prima connotazione in senso strettamente biografico, invece, si può cogliere solo verso la fine del capitolo, con la constatazione che Terpandro fu un personaggio di spicco nell'arte citarodica. Affermazione, questa, legata alla notizia relativa alle quattro vittorie consecutive che egli avrebbe ottenuto agli agoni pitici. È chiaro che il trattatista, dopo aver parlato in più riprese dei *nomoi* a lui attribuiti²²⁴, cerca di tracciarne, almeno in parte, un profilo.

Subito dopo, è riportata una testimonianza dell'opera di Glauco *Sui poeti e musicisti antichi*, secondo la quale Terpandro visse in tempi antichissimi, addirittura prima di Archiloco, e anzi appartenne alla generazione successiva ai primi compositori di canti accompagnati dall'aulo. Si tratta di una delle due tradizioni note in merito alla cronologia del citarodo, cioè quella che segue la datazione offerta da Ellanico, che colloca il suo *floruit* durante il regno di Mida (741-696 a.C.). L'altra, risalente a Fenia, considerava Terpandro più giovane di Archiloco, abbassando quindi notevolmente la sua datazione, dal momento che sappiamo che Archiloco fu contemporaneo di Gige, che regnò dopo Mida²²⁵.

Il passo relativo alle quattro vittorie agli agoni Pitici è stato commentato in modo dettagliato da Gostoli, che identifica senza esitazione questi *Pythia* con le famose gare di

²²⁴ Informazioni molto simili a quelle presenti nel capitolo 4 si riscontrano già verso la fine del terzo capitolo. Sembra quasi che lo Pseudo-Plutarco abbia preso in considerazione due fonti differenti che veicolavano concetti simili (sicuramente Eraclide per il capitolo 3, ed una seconda fonte non specificata per la parte iniziale del capitolo 4).

²²⁵ Gostoli 1990, IX-X.

Delfi che ai tempi di Terpandro si tenevano ogni otto anni e consistevano in un concorso musicale citarodico. In particolar modo, la studiosa si sofferma sul verbo ἀναγράφεται che lo Pseudo-Plutarco impiega qui, osservando che tale verbo rinvia a fonti epigrafiche, verificate direttamente o tramite la mediazione di altri scrittori precedenti, e ipotizzando che possa trattarsi ancora della fonte sicionia cui si rifà Eraclide, oppure della tradizione epigrafica di Delfi. In quest'ultimo caso, la studiosa non esclude che la fonte possa essere la lista dei *Pythonikai*²²⁶, che a noi è giunta solo parzialmente, a causa di una lacuna, e che avrebbe potuto contenere il nome di Terpandro nella parte andata perduta.

Power trova questa ipotesi suggestiva ma non decisiva, appellandosi ad un'altra fonte, Pausania, che nel riportare la tradizione sulle origini degli agoni musicali pitici, non include Terpandro tra i vincitori²²⁷.

Più che non includere Terpandro, credo si possa affermare che Pausania si sia limitato a menzionare i citarodi del mito, e che la presenza nel suo elenco di Omero ed Esiodo sia dovuta all'eccezionale autorevolezza poetica di queste figure.

Di Terpandro lo Pseudo-Plutarco riferisce anche che fu il fondatore della prima *Katastasis* musicale:

Mus. 9, 1134b = Terpander T 11 Campbell (II p. 302)

Ἡ μὲν οὖν πρώτη κατάστασις τῶν περὶ τὴν μουσικὴν ἐν τῇ Σπάρτῃ, Τερπάνδρου καταστήσαντος, γεγένηται.

Il primo assetto delle istituzioni musicali a Sparta avvenne per opera di Terpandro.

Il passo è inserito all'interno di una discussione più ampia sulle due *Katastaseis*, sui poeti che vi ebbero un ruolo attivo e sulle relative scuole che si formarono. In questo insieme di notizie, Terpandro è menzionato quasi di sfuggita, e sul suo modo di operare non sono forniti ulteriori dettagli.

Gostoli sottolinea che dai commentatori del *De Musica* questo passo deve essere interpretato nel senso che a Sparta la prima scuola musicale, essendo stata appunto fondata da Terpandro, attribuisse una maggiore importanza alla pratica dell'arte citarodica e riguardasse

²²⁶ Si tratta di una lista compilata intorno al 335 a.C. da Aristotele e da suo nipote Callistene, trascritta su pietra. Tale iscrizione presenta una grossa lacuna che non ci permette, in realtà, di sapere da chi o da quale periodo prendesse inizio la lista. Per approfondimenti cf. Gostoli 1990, 99-100.

²²⁷ Paus. 10, 7, 4.

essenzialmente la musica monodica; la seconda *Katastasis* avrebbe visto, invece, il predominio dell'aulodia e della lirica corale.

L'ultima notizia che riguarda la vita di Terpandro ha a che fare con l'episodio della rivolta da lui sedata a Sparta.

Mus. 42, 1146b = Thaletas T 4 Campbell (II p. 322)

Ὅτι δὲ καὶ ταῖς εὐνομωτάταις τῶν πόλεων ἐπιμελὲς γεγένηται φροντίδα ποιεῖσθαι τῆς γενναίας μουσικῆς, πολλὰ μὲν καὶ ἄλλα μαρτύρια παραθέσθαι ἔστι, Τέρπανδρον δ' ἂν τις παραλάβοι τὸν τὴν γενομένην ποτὲ παρὰ Λακεδαιμονίοις στάσιν καταλύσαντα.

Fra le molte prove che si potrebbero addurre per dimostrare che le città meglio governate ebbero cura di coltivare la musica di genere nobile, potremmo citare il caso di Terpandro, che sedò una rivolta esplosa un tempo a Sparta.

Come emerge chiaramente dal testo, il fine ultimo non è quello di comunicare semplicemente ai lettori che Terpandro sedò una rivolta a Sparta – dato ben noto alla tradizione – ma quello di dimostrare che la musica di genere nobile giova al governo delle città. La figura di Terpandro come poeta antico e austero, dunque, è inserita all'interno di un discorso più ampio che ha a che fare con i risvolti etici dell'educazione musicale. E, se in questo passo emerge solo implicitamente l'aspetto nobile della musica di Terpandro, in altri passi tale aspetto è espressamente reso noto e viene per lo più legato allo stile e alle innovazioni musicali proprie di Terpandro.

2.2 I generi di Terpandro.

Dopo essere riusciti a ricostruire un quadro piuttosto coerente della vita di Terpandro, passiamo all'attività poetica e alle sue opere. Anche in questo caso il *De Musica* risulta essere prezioso, perché sulla base delle informazioni ricavate al suo interno, riusciamo a distinguere le opere di Terpandro in più generi: i *nomoi*, i proemi, la citarodia epica e, infine, gli scoli.

2.2.1 L'origine dei *nomoi*.

In un paragrafo su Olimpo (1.2.3) abbiamo affrontato la questione della concettualizzazione e della canonizzazione teorica del genere del *nomos*. Con Terpandro si prospetta, adesso, una nuova riflessione sulla nascita di questo genere, così come ci è

presentata dallo Pseudo-Plutarco, a prescindere dal contesto e dal periodo storico in cui è stata coniata la sua denominazione.

Tale argomento va di pari passo con la riflessione sulle origini della citarodia e dell'aulodia. Per tanto, è opportuno fare qualche considerazione in merito, come abbiamo fatto per le origini mitiche della citarodia e dell'aulodia²²⁸.

Nel capitolo 4 si afferma che i *nomoi* citarodici nacquero prima di quelli aulodici, ai tempi di Terpandro. Poco dopo, nel riportare la tradizione alternativa sull'antiorità della nascita dell'aulodia, lo Pseudo-Plutarco afferma che prima di Orfeo esistevano solo οἱ τῶν αὐλοδικῶν ποιηταί. Ballerio traduce, in modo generico (e certamente prudente), “compositori di canti accompagnati dall'aulo”, traduzione, questa, che non è assolutamente errata. Ad ogni modo, mi sentirei, se non di inserire in traduzione, almeno di intendere tale espressione nel senso di compositori di *nomoi* aulodici²²⁹, dal momento che in questi capitoli si sta parlando proprio di *nomoi*, e poche righe dopo nel testo è menzionato Clona in qualità di ὁ τῶν αὐλοδικῶν νόμων ποιητής.

Come già detto, però, è impossibile rintracciare una sistematicità in questo discorso. Dobbiamo, dunque, limitarci ad annotare le varie tradizioni tenute in considerazione dal trattatista.

La prima risale, almeno in parte, ad Eraclide ed afferma esplicitamente la precedenza dell'invenzione del *nomos* citarodico su quello aulodico, così come era stata affermata l'antiorità della citarodia sull'aulodia (capitoli 3-4). La seconda, risalente quasi sicuramente a Glauco di Reggio, suffraga, se non certamente, almeno probabilmente, l'antiorità dei *nomoi* aulodici (o comunque dell'aulodia) rispetto a quelli citarodici: tutto dipende, appunto, da come si interpreta l'espressione οἱ τῶν αὐλοδικῶν ποιηταί.

Per quel che riguarda i passi relativi alle origini del *nomos* citarodico (capitoli 3-4, 1131f-1132e), nel testo greco che ho riportato, l'espressione οἱ δὲ τῆς κιθαρωδίας νόμοι πρότερον <οὐ> πολλῷ χρόνῳ τῶν αὐλοδικῶν κατεστάθησαν ἐπὶ Τερπάνδρου presenta l'integrazione <οὐ>, che è stata proposta da Weil e Reinach. Ballerio, sulla scorta di Barker, nella sua traduzione sceglie di non tenerne conto.

Tale integrazione è uno dei tentativi, a tratti estremi, di trovare una coerenza logica nel discorso pseudo-plutarco sulle origini dei *nomoi*, che ha addirittura spinto Weil e Reinach a spostare, anticipando o posticipando, notevoli porzioni di testo. Il loro intervento è motivato nel seguente modo: “La correction <οὐ> πολλῷ χρόνῳ s'impose en présence du §52 où il est

²²⁸ Cf. il capitolo 1 di questo lavoro.

²²⁹ Bergk proponeva la congettura αὐλητικῶν νόμων al posto di αὐλοδικῶν.

dit de Clonas (créateur des nomes aulodiques) ὁ ὀλίγω ὕστερον Τερπάνδρου γενόμενος: l'emploi de l'article ὁ prouve que dans un passage antérieur Plutarque avait déjà indiqué cet ordre de succession. La prétendue contradiction dont les critiques ont fait un reproche à Plutarque n'est donc que le fait d'un copiste négligent".

L'integrazione <οὐ> non è da rifiutare *a priori*, perché è possibile che un copista, magari ad un livello cronologico alto, e cioè in un manoscritto precedente all'archetipo a noi giunto, abbia omissso per errore la negazione ²³⁰. Non convince, però, il modo in cui tale integrazione è motivata dai due studiosi, in quanto l'articolo ὁ dell'espressione ὁ ὀλίγω ὕστερον Τερπάνδρου γενόμενος non prova necessariamente un richiamo ad un passo precedente del testo, in cui Clona era già stato menzionato in relazione a Terpandro.

Del resto, questa espressione si trova nel capitolo 5, la cui fonte (diretta o indiretta che sia), come abbiamo avuto modo di verificare, è Glauco di Reggio. Quanto affermato all'inizio del capitolo 4 potrebbe provenire da una fonte differente, tanto dal pensiero di Glauco quanto da quello di Eraclide²³¹: mi spinge a crederlo il fatto che in questo capitolo sono ripetuti concetti molto simili a quelli espressi alla fine del capitolo 3 e, inoltre, il fatto che, mentre in questo capitolo vige ancora il discorso indiretto, con i verbi di dire (λέγει, ἔφη) riferiti ad Eraclide seguiti da infiniti, nel capitolo 4 non si riscontra più questa costruzione:

Mus. 3, 1132c = Terpander T 18 Campbell (II p. 308)

Infatti, come riferisce Eraclide, Terpandro, poeta di *nomoi* citarodici, applicava ai suoi esametri e a quelli di Omero la musica appropriata a ciascun *nomos* e li cantava agli agoni; Eraclide afferma che costui fu il primo a dare ai *nomoi* citarodici la loro denominazione. Come Terpandro, Clona, il primo compositore di *nomoi* aulodici e canti processionali, fu autore di versi epici ed elegiaci; anche Polimnesto di Colofone, che visse in un periodo successivo a quello di Clona, impiegò le stesse forme poetiche.

Mus. 4, 1132d = Terpander T 19 Campbell (II p. 308)

I *nomoi* usati da costoro, nobile Onesicrate, erano aulodici: *Apothetos*, *Elegoi*, *Komarchios*, *Schoinion*, *Kedeios*, *Trimeles*. Più tardi furono inventati anche i cosiddetti *Polymnastia*. I *nomoi* citarodici furono stabiliti molto prima di quelli aulodici, all'epoca di Terpandro. Costui fu il

²³⁰ Nell'introduzione al testo pseudo-plutarco Weil e Reinach spiegano che la negazione οὐ potrebbe essere stata omissa a causa della presenza del precedente πρότερον, perché οὐ e οὐ si possono facilmente confondere in minuscola. Cf. Weil-Reinach 1900, XXXV.

²³¹ Ho spiegato precedentemente che, anche se si volesse considerare la *Synagoge* eraclidee la principale opera di riferimento per i primi dieci capitoli, dovremmo tenere sempre presente che il trattatista aveva davanti anche altre fonti al momento della stesura del trattato e che, del resto, lo stesso Eraclide, nella sua opera, quasi sicuramente riportava anche il pensiero di altri autori.

primo a dare il nome ai *nomoi* citaredici, chiamandoli Beotico ed Eolico, *Trochaïos* e *Oxys*, *Kepion* e *Terpandreios* e inoltre *Tetraoidios*. Da Terpandro furono compoti anche proemi citarodici in versi epici.

In definitiva, anche io mi sentirei di affermare, per coerenza logica, che, stando a questa fonte, i *nomoi* citarodici non nacquero molto prima di quelli aulodici, perché effettivamente la distanza cronologica che separa Terpandro e Clona non è ampia. Tuttavia, non si può essere del tutto certi che ciò fosse affermato anche all'inizio del capitolo 4: il *De Musica* ha una natura compilativa, e al suo interno non dobbiamo ricercare una coerenza di pensiero a tutti i costi, intervenendo, a volte in modo massiccio e arbitrario, sulla forma del testo.

Andiamo avanti con l'analisi del testo. In calce al capitolo 5 (1133b) lo Pseudo-Plutarco riporta anche la testimonianza di alcuni (τινὲς δέ) che individuavano in Filammone di Delfi l'autore antico di alcuni *nomoi* attribuiti a Terpandro. Si tratta, a quanto pare, di una anticipazione delle origini del *nomos* ad un'epoca mitica. Lo stesso discorso vale, credo, per l'attribuzione dei *nomoi* aulefici ad un personaggio come Olimpo.

È ovvio che non si può dare un reale valore storico ad un'attribuzione del genere, dal momento che, come abbiamo avuto modo di verificare, Olimpo e Filammone, sono figure mitiche; tuttavia, mi sembra che sia almeno possibile affermare che le fonti dello Pseudo-Plutarco guardavano al genere del *nomos* come a qualcosa di molto antico.

Non è nemmeno consigliabile individuare in Terpandro il compositore effettivo di tutti i *nomoi* a lui attribuiti, cosa che, del resto, emerge dalla lettura di due passi contigui del *De Musica*²³². Infatti, come ha notato Power, nel primo dei due passi Terpandro sembra essere a tutti gli effetti il “compositore” (ποιητής) di *nomoi* citarodici, mentre nel secondo si usa una maggiore cautela nell'attribuirgliene la paternità. La plausibile conclusione cui giunge lo studioso è la seguente: “These *nomoi* did not exist as the closed-off, totalized creations of one individual author. Rather, they functioned more like open-ended structures that, despite the totalized regulation suggested by their name, allowed citharodes considerable leeway in their choice of texts to be sung as well as some room for improvisation and elaboration within the traditional musical guidelines”²³³.

²³² *Mus.* 3, 1132c = Heracl. Pont. fr. 157 Wehrli., *Mus.* 4, 1132d.

²³³ Power 2010, 226.

2.2.2 La definizione pseudo-plutarchea del *nomos* “terpandreo”.

Dopo avere tracciato le origini della citarodia e dell’aulodia, accennando anche ai primi compositori di *nomoi*, lo Pseudo-Plutarco definisce le caratteristiche del *nomos* improntato allo stile terpandreo:

Mus. 6, 1133b-c (manca in Campbell)

Τὸ δ' ὅλον ἡ μὲν κατὰ Τέρπανδρον κιθαρωδία καὶ μέχρι τῆς Φρύνιδος ἡλικίας παντελῶς ἀπλῆ τις οὔσα διετέλει· οὐ γὰρ ἐξῆν τὸ παλαιὸν οὕτως ποιεῖσθαι τὰς κιθαρωδίας ὥς νῦν οὐδὲ μεταφέρειν τὰς ἀρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμούς· ἐν γὰρ τοῖς νόμοις ἐκάστῳ διετήρουν τὴν οἰκείαν τάσιν. διὸ καὶ ταύτην <τὴν> ἐπωνυμίαν εἶχον· νόμοι γὰρ προσηγορεύθησαν, ἐπειδὴ οὐκ ἐξῆν παραβῆναι <τὸ> καθ' ἕκαστον νενομισμένον εἶδος τῆς τάσεως.

In generale lo stile citarodico terpandreo si mantenne nella sua forma del tutto semplice fino all’età di Frinide. Anticamente, infatti, non era lecito eseguire i canti con la cetra così come avviene ora, né praticare modulazioni di ritmi e armonie. Durante l’esecuzione dei *nomoi* si conservava la *τάσις* propria di ciascuno. Perciò avevano questo nome: furono chiamati *nomoi* perché non era lecito trasgredire la *τάσις* stabilita per ciascuno.

Prima di analizzare il pensiero complessivo veicolato dal brano, occorre focalizzare l’attenzione su un aspetto più strettamente lessicale, relativo al termine *τάσις*.

L’esigenza nasce dal fatto che nel corso degli anni sono state fornite traduzioni differenti del termine presente all’interno del nostro brano. Weil e Reinach, ad esempio, ritenevano che si trattasse semplicemente di una *unité modale*²³⁴ e traducevano il termine con *echelle*, cioè “scala” modale²³⁵. Ma la parola *τάσις* non è attestata in nessun luogo nel significato di scala modale. Inoltre, poco prima nel testo, lo Pseudo-Plutarco aveva menzionato le *harmoniai*, intendendole proprio come scale modali. Quindi la *tasis* deve avere qui un significato differente, essendo una delle caratteristiche dell’*harmonia*.

Altri traduttori, invece, hanno preferito dare alle due ricorrenze del termine nel passo pseudo-plutarcheo significati tra loro diversi.

Lasserre utilizza i termini ‘tonalité’ e ‘tension des cordes’ per tradurre rispettivamente *τάσιν* e *εἶδος τῆς τάσεως* nel nostro brano:

²³⁴ Weil-Reinach 1900, 28 n. 68.

²³⁵ Weil-Reinach 1900, 29: “Dans chaque nome on conservait jusqu’au bout l’échelle qui lui était propre, et de là même venait le nom de ces compositions; on les appelait “noms”, c’est-à-dire lois, parce que chacune d’elles avait un type d’échelle légal, dont il n’était pas permis de s’écarter”.

“Il n’était pas permis autrefois, en effet, de la pratiquer comme on le fait aujourd’hui en changeant de ton et en passant d’un rythme à l’autre. On respectait pour chaque nome la tonalité qui lui était propre. C’est pourquoi, d’ailleurs, il portaient le nom de nomes (*lois*): on les avait appelés ainsi parce qu’il n’était pas permis d’enfreindre la tension des cordes reconnue légale pour chacun d’eux”.

Simili alla traduzione di Lasserre sono quelle di Gamberini²³⁶, di Savino²³⁷ e di Ballerio. Qui di seguito riporto la traduzione di Ballerio, che è la più recente delle tre e che in gran parte coincide con quella da me adottata all’inizio di questo paragrafo:

Anticamente, infatti, non era lecito eseguire i canti con la cetra così come avviene ora, né praticare modulazioni di ritmi e armonie. Durante l’esecuzione dei *nomoi* si conservava la tonalità propria di ciascuno. Perciò avevano questo nome: furono chiamati *nomoi*, perché non era lecito trasgredire il modo di accordatura stabilito per ciascuno²³⁸.

Innanzitutto, però, si deve osservare che non sembra corretto tradurre in due modi diversi uno stesso termine che ricorre nel testo a distanza di pochissimi righe (τάσιν...τάσεως). Così, non mi spiego perché Lasserre prima, e Gamberini, Savino e Ballerio poi, abbiano tradotto τάσις la prima volta come “tonalità”, e la seconda volta come “modo d’accordatura” o “tensione della corda”, tanto più che i due periodi in cui ricorre il termine τάσις, oltre ad essere contigui, veicolano lo stesso concetto, ossia che ogni *nomos* deve possedere una propria τάσις.

D’altro canto, se volessimo provare a tradurre in entrambi i punti il termine τάσις con “tonalità”, commetteremmo un errore. Le tonalità, infatti, sono a tutti gli effetti scale considerate in base ad un determinato ambito tonale e ad una determinata successione intervallare dei suoni.

Le traduzioni in lingua inglese non sempre conferiscono alla parola un significato univoco. La traduzione di Einarson-De Lacy, nella quale il termine τάσις è reso con “tuning”, è ambigua. Infatti, il vocabolo inglese “tuning”, in termini musicali, può riferirsi sia all’“accordatura”, alla “messa a punto” di uno strumento, sia all’“intonazione” della voce²³⁹.

²³⁶ Gamberini 1979, 178 s.

²³⁷ Savino 1991, 30.

²³⁸ Cf. Ballerio 2000, 31.

²³⁹ Solomon 1980, 346.

Anche la traduzione di Barker non conferisce un significato univoco alla parola, perché utilizza il vocabolo “pitch” (e, insieme ad esso, l’espressione “the form of pitching”) ²⁴⁰ che può avere valore di “tono”, “tonalità”, “diapason” (inteso come gamma di note dell’estensione di un’ottava), ma anche di “registro”, “intonazione” ²⁴¹:

In the old days *kithara* songs were not allowed to be performed as they are now [...] since in each *nomos* the pitch which belonged was maintained throughout. [...] They were called “*nomoi*” because deviation from the form of pitching established for each type was not permitted.

Un problema analogo, in realtà, si affacciava già nella traduzione latina di Xylander (XVI secolo), che presenta il termine *intentio* ²⁴²:

nam in quovis nomo propriam conservabant intentionem; atque hinc nomi dicti sunt, hoc est, leges; quod unoquoque in genere non licebat transgredi praescriptam intentionem.

Essendo un calco di τᾱσις, tale termine mantiene la stessa polisemia del termine greco. Da una lettura del *Thesaurus Linguae Latinae* emerge, infatti, che *intentio* può significare “tensione” delle corde di uno strumento ²⁴³, “grado” di una nota ²⁴⁴ o “intonazione” ²⁴⁵.

Gostoli e Rocconi, nel fare riferimento al passo in questione, hanno invece tradotto il termine τᾱσις con “intonazione” ²⁴⁶. Molto recentemente, poi, Pisani ha tradotto entrambe le ricorrenze del termine con “accordatura” ²⁴⁷, interpretazione che rischia di limitare la definizione di *nomos*. Ritengo, dunque, che il modo più appropriato di rendere il termine sia

²⁴⁰ Barker 1984, 211.

²⁴¹ È pur vero che Barker, spesso, rende il concetto di tonalità con il termine “key”. È quindi possibile che qui il vocabolo “pitch” assuma il valore di “intonazione”.

²⁴² *Plutarchi Scripta Moralia*, II, 1385 Dübner.

²⁴³ Boeth. *Mus.* 1, 21, dove Boezio spiega le differenze tra i tre generi (diatonico, cromatico ed enarmonico) dovute alla modalità d’accordatura (ottenuta dalla diversa tensione delle corde di uno strumento): *His igitur expeditis dicendum de generibus melorum. [...]. Et diatonum quidem aliquanto durius et naturalius, chroma vero iam quasi ab illa naturali intentione descendens et in mollius decedens.*

²⁴⁴ Mart. Cap. 9, 939: *est autem intentio, quam dicimus, tasin in qua vox consistit ac perseverat.* Questo concetto è molto simile alla spiegazione fornita da Aristosseno (cf. Aristox. *El. Harm.* 17, 2-8 Da Rios).

²⁴⁵ Chalc. *Transl.* 47d: *harmonia vero, id est modulatio: utpote intentio modificata.*

²⁴⁶ Gostoli analizza il brano relativamente alle caratteristiche dei *nomoi* terpandei (Gostoli 1990, XVI). Rocconi, nel discutere il passo di Cleonide sui significati del termine τόνος (Cleonid. *Harm.* 204. 16 ss. Jan), rimanda alla parte finale del brano pseudo-plutarceo preso in considerazione in questa sede (νόμοι γὰρ προσηγορεύθησαν, ἐπειδὴ οὐκ ἐξῆν παραβῆναι <τὸ> καθ' ἑκάστον νενομισμένον εἶδος τῆς τάσεως) e traduce così: “furono chiamati *nomoi* perché non era lecito trasgredire l’intonazione (τάσις) stabilita per ciascuno di essi” (Rocconi 2003, 25 n. 113).

²⁴⁷ Pisani 2017, 2205.

quello impiegato da Gostoli e Rocconi, perché qui la *τάσις* sembra identificarsi con una caratteristica delle *harmoniai*/scale modali, e non con una scala tonale ben determinata.

Nel testo pseudo-plutarco, tra l'altro, è detto esplicitamente che durante l'esecuzione degli antichi *nomoi* non era possibile effettuare modulazioni di ritmi e armonie, e per questo ciascun *nomos* manteneva la propria *τάσις*; dunque la conservazione di questa *τάσις* potrebbe essere la semplice conseguenza dell'impossibilità di modulazione tra le armonie.

Del resto, all'interno del *De Musica* pseudo-plutarco, il concetto di "tonalità" è costantemente espresso dalla parola *τόνος*. Anche se è noto che il trattatista non utilizza sempre in modo proprio e univoco i termini del linguaggio musicale²⁴⁸, non credo che questo possa giustificare l'interpretazione del vocabolo *τάσις* come "tonalità" in una delle sue attestazioni nel nostro passo. È bene tenere in mente due fatti: in primo luogo, in tutto il *De Musica* la parola *τάσις* ricorre solo queste due volte e a distanza di poche righe, mentre il termine *τόνος*, nel senso di "tonalità", ricorre con una frequenza maggiore in più punti del trattato²⁴⁹; in secondo luogo, in nessuno dei trattati musicali pervenutici, e che almeno in parte potrebbero essere stati fonti dello Pseudo-Plutarco, la parola *τάσις* è intesa come "tonalità".

Ripropongo, dunque, di seguito il passo pseudo-plutarco, tradotto secondo l'interpretazione che ho qui argomentato²⁵⁰:

Anticamente, infatti, non era lecito eseguire i canti con la cetra così come avviene ora, né praticare modulazioni di ritmi e armonie. Durante l'esecuzione dei *nomoi* si conservava l'intonazione propria di ciascuno. Perciò avevano questo nome: furono chiamati *nomoi*, perché non era lecito trasgredire l'intonazione stabilita per ciascuno²⁵¹.

La definizione qui fornita di *nomos* sembra essere collegata al significato letterale del termine, cioè "legge", "norma". Prima dello Pseudo-Plutarco, sulla stessa linea di pensiero si poneva Platone e, in seguito, Aristide Quintiliano²⁵².

²⁴⁸ Come accade per il termine *ἀρμονία*, che assume più significati, e per lo stesso termine *τόνος*, che è anche utilizzato nel senso di scala modale in *Mus.* 7, 1133f; 8, 1134b; 19, 1137d; 28, 1140f; 29, 1141b; 33, 1142f.

²⁴⁹ *Mus.* 11, 1135a; 33, 1142f, e più volte in 33, 1143a-b.

²⁵⁰ Per un approfondimento cf. Raffaele 2017.

²⁵¹ A questo proposito si noti che il concetto espresso in *Mus.* 6, 1133b-c ricorda vagamente quanto è affermato da Tolomeo sulla modulazione del *τόνος*/tonalità, che può passare da una *τάσις* all'altra (*Ptol. Harm.* 2, 6, 14-16). In quel contesto il termine *τάσις* assume il significato di "intonazione". Lo stesso, credo, accade nel passo pseudo-plutarco.

²⁵² Plat. *Leg.* 7, 799; Aristid. Quint. *De Mus.* p. 59, 4-5 W.-I. Cf. anche Gostoli 1990, XVII.

Lo Pseudo-Aristotele dei *Problemata* proponeva, invece, una diversa etimologia: i canti sarebbero stati chiamati *nomoi* perché, prima dell'invenzione della scrittura, le leggi erano cantate e, di conseguenza, anche i canti successivi furono indicati con il medesimo nome²⁵³.

Gostoli, nel suo commento a questa testimonianza, ha riportato le principali ipotesi avanzate dagli studiosi moderni in merito alla definizione del *nomos*, divergenti dalla quella presente nel *De Musica*²⁵⁴. Le indico brevemente qui di seguito.

Smyth ritiene possibile che si possa risalire all'idea sottesa al termine *nomos*, cioè quella di “ciò che viene distribuito”, in riferimento alla divisione del *nomos* in parti distinte²⁵⁵.

Per Lasserre i *nomoi* erano chiamati così perché destinati ad accompagnare riti o usanze, denominati essi stessi in tal modo²⁵⁶.

Del Grande, invece, ritiene che l'intenzione dello Pseudo-Plutarco non fosse quella di interpretare il termine *nomos*, bensì di riferirsi alla denominazione specifica dei singoli *nomoi*²⁵⁷.

Tra gli studiosi che si sono occupati del problema possiamo annoverare anche Barker che, riferendosi al *nomos* di V sec. a.C., lo ha descritto come un tipo di composizione solistica che segue regole precise²⁵⁸. Per West, invece, i *nomoi* erano, originariamente, uno degli schemi in cui la musica era organizzata, e venivano utilizzati per cantare ogni tipo di versi²⁵⁹. Sulla stessa scia si pone Rutherford, secondo il quale il *nomos* nelle sue prime manifestazioni era una pura forma musicale che poteva accompagnare un vasto spettro di generi lirici²⁶⁰.

Ancora, García Lopez lo ha considerato un termine non contrassegnato, a differenza dell'inno, del peana e del ditirambo, che sarebbero ugualmente *nomoi*, ma destinati ad un dio determinato²⁶¹.

Più recentemente, Power prima e Rocconi poi, partendo delle fonti antiche e concentrandosi in particolar modo sulla testimonianza pseudo-plutarca relativa alla definizione del *nomos* terpendreo, hanno espresso la loro opinione in proposito. Entrambi gli studiosi partono dall'interpretazione letterale del passo, dalla quale si evince che il *nomos* assume tale denominazione perché segue delle precise norme di composizione alle quali non è lecito derogare, ed entrambi fanno risalire l'origine di questa prospettiva conservatrice alla

²⁵³ [Arist.] *Probl.* 19, 28.

²⁵⁴ Gostoli 1990, 101-102.

²⁵⁵ Smyth 1900, LIX.

²⁵⁶ Lasserre 1954, 26.

²⁵⁷ Del Grande 1923, 5.

²⁵⁸ Barker 1984, 255.

²⁵⁹ West 1971, 310.

²⁶⁰ Rutherford 1995, 358.

²⁶¹ García Lopez 2000, 291.

deformazione ideologica che interessò il pensiero degli autori del IV sec. a.C., per la quale si creò una netta frattura tra ciò che era la musica antica e nobile e ciò che invece apparteneva alla musica “moderna” e volgare²⁶².

Power individua il motivo reale di questa tendenza conservativa in una necessità pratica: il sistema agonale, infatti, richiedeva una base formale relativamente omogenea per giudicare la *performance* musicale e per questo non era consigliata l’innovazione eccessiva. Ciò, a detta dello studioso, non significa che le innovazioni fossero del tutto inesistenti, dal momento che il *nomos* era aperto alla creatività individuale²⁶³.

Rocconi, invece, ravvisa nel brano pseudo-plutarco (che con tutta probabilità ha la sua fonte in Eraclide) una forte influenza platonica, con un particolare riferimento alle *Leggi*. In più punti di questo dialogo, infatti, Platone mette in evidenza la necessità di combinare in modo appropriato e secondo delle norme precise le varie componenti di una composizione musicale e cioè il *logos* (laddove sia previsto), l’*harmonia* e il *rhythmos*²⁶⁴, necessità dettata dalla natura fortemente mimetica della musica e dalla sua funzione educativa.

Due sono, secondo la studiosa, i punti di contatto tra il pensiero platonico ed il passo pseudo-plutarco. Prima di tutto, sia Platone che lo Pseudo-Plutarco (Eraclide) fanno riferimento alla sola citarodia²⁶⁵. In secondo luogo, il riferimento presente nel *De Musica* all’impossibilità di deviare dal tipo di intonazione (εἶδος τῆς τάσεως) stabilita per ogni composizione sembra riecheggiare un passo delle *Leggi* in cui si afferma che “non era permesso usare un tipo di melodia per un’altra melodia (οὐκ ἐξῆν ἄλλο εἰς ἄλλο καταχρῆσθαι μέλους εἶδος)²⁶⁶.

2.2.3 I *nomoi* di Terpandro.

Dopo aver affrontato il problema delle origini e della definizione di *nomos* e avere constatato in particolare che quello citarodico, all’interno del *De Musica*, è legato essenzialmente alla figura di Terpandro, proveremo ora a dire qualcosa sui *nomoi* a lui attribuiti.

La prima cosa da sottolineare è che praticamente tutte le fonti gli attribuiscono esclusivamente *nomoi* citarodici. Solo il *Marmor Parium* sembra attribuirgli anche delle

²⁶² Power 2010, 216-217; Rocconi 2016, 86.

²⁶³ Power 2010, 218-219.

²⁶⁴ *Leg.* 669c-d, 700b, 802d-e.

²⁶⁵ *Leg.* 669d; *Mus.* 6, 1133b οὐ γὰρ ἐξῆν τὸ παλαιὸν οὕτως ποιεῖσθαι τὰς κιθαρωδίας ὥς νῦν οὐδὲ μεταφέρειν τὰς ἁρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμούς.

²⁶⁶ *Leg.* 700c (per una discussione dettagliata cf. Rocconi 2016, 75-86).

composizioni per aulo, ma l'iscrizione è di ardua interpretazione, essendo mutila proprio in quel punto.

Nel nostro trattato, Terpandro non è propriamente considerato l'inventore dei *nomoi* citarodici, ma colui che per primo diede loro un nome, una canonizzazione. La notizia è accennata nel capitolo 3 e ripetuta in forma più estesa nel capitolo 4, dove vengono elencati anche i singoli nomi: *Beotico*, *Eolico*, *Trochaios*, *Oxys*, *Kepion*, *Terpandreios* e *Tetraoidios*.

A questi sette *nomoi* Polluce (IV 65) ne aggiunge un ottavo, il *nomos Orthios*: si viene a creare, così, una discrepanza tra la testimonianza di quest'ultimo e quanto si legge nel *De Musica*. Gostoli ritiene che la soluzione più semplice per risolvere questa discrepanza sia supporre che Polluce, "avendo sott'occhio una fonte nella quale per uno dei *nomoi* terpandrei fosse indicato un nome doppio o un nome accompagnato da *Orthios* in funzione aggettivale, abbia equivocato, intendendo che si trattasse di due *nomoi* distinti".

Gostoli non esclude neanche che la fonte di Polluce fosse Eraclide e che la doppia titolatura per uno dei *nomoi* fosse già presente nella sua *Synagogè*, che noi conosciamo solo attraverso le citazioni epitomate presenti nel *De Musica*²⁶⁷.

I critici hanno avanzato alcune ipotesi, proponendo di identificare il *nomos Orthios* con l'*Oxys*²⁶⁸ o con il *Terpandreios*²⁶⁹. Gostoli respinge, con ragione, la prima ipotesi, spiegando che alcune fonti parlano esplicitamente e distintamente di *nomos Orthios* e *nomos Oxys*²⁷⁰, e accoglie, invece, come probabile l'idea di Wilamowitz di identificare l'*Orthios* con il *nomos* terpandro per eccellenza, il *Terpandreios*²⁷¹.

In realtà, se si confrontano il passo di Polluce e quello pseudo-plutarco, la loro struttura risulterà alquanto differente. Polluce elenca i *nomoi* terpandrei con grande sistematicità, distinguendoli per etnia (*Eolico*, *Beotico*), per ritmo (*Orzio*, *Trocaico*), per modo (*Oxys*, *Tetraoidios*), e per nome dell'autore (di Terpandro e di Cepione, discepolo e amasio di Terpandro).

Lo Pseudo-Plutarco, invece, non fa alcuna distinzione del genere, ma si limita ad elencarli in un ordine in parte diverso da quello in cui ce li presenta Polluce: *Beotico*, *Eolico*, *Trochaios*, *Oxys*, *Kepion*, *Terpandreios* e *Tetraoidios*.

Più che parlare di doppia titolatura di un solo *nomos*, forse, si potrebbe avanzare l'ipotesi che Polluce abbia seguito una tradizione che conosceva otto *nomoi*, alternativa a quella

²⁶⁷ Gostoli 1990, XVIII.

²⁶⁸ Del Grande 1923, 4; Lasserre 1954, 23 n. 3.

²⁶⁹ Wilamowitz 1903, 90 n. 1.

²⁷⁰ *Suda* (v 478 Adler), [Arist.] *Probl.* 19, 37.

²⁷¹ Gostoli 1990, XVII-XIX.

eraclide che venne sfruttata dallo Pseudo-Plutarco²⁷². Oppure, in alternativa, si potrebbe supporre che Polluce abbia ripreso la nomenclatura dei *nomoi* presente nella *Synagogè* di Eraclide e che, invece, lo Pseudo-Plutarco, pur avendo presente la stessa fonte, abbia riportato maldestramente quanto leggeva nella *Synagogè*, omettendo il *nomos Orthios*. Quest'ultima ipotesi potrebbe essere avvalorata dal fatto che, come ho accennato precedentemente, in questa parte iniziale del capitolo 4 sono ripetuti concetti molto simili a quelli espressi alla fine del capitolo 3 (di derivazione sicuramente eraclide), ma con l'interruzione del discorso indiretto, che si avvaleva degli infiniti retti da verbi di dire (λέγει, ἔφη) riferiti ad Eraclide.

D'altronde, un tipo di musica orzia, attribuito a Terpandro, è menzionato dallo Pseudo-Plutarco, anche se molto più avanti nel testo, in un contesto molto probabilmente di matrice aristossenica.

Mus. 28, 1140f = Terpander T 13 Campbell (II p. 304)

καὶ τὸν Μιζολύδιον δὲ τόνον ὅλον προσεξεύρασθαι λέγεται, καὶ τὸν τῆς ὀρθίου μελωδίας τρόπον τὸν κατὰ τοὺς ὀρθίους πρὸς <τε> τῷ ὀρθίῳ <καὶ τὸν> σημαντὸν τροχαῖον.

Si dice, inoltre, che (Terpandro) abbia inventato per intero il modo misolidio e il tipo della melodia orzia che impiega il piede orzio e, oltre all'orzio, il trocheo semanto.

L'accostamento di metro orzio e trocaico riporta alla memoria il passo di Polluce e la coppia di *nomoi Orthios* e *Trochaios* da lui registrata. Inoltre, il fatto che lo Pseudo-Plutarco qui parli di τὸν τῆς ὀρθίου μελωδίας τρόπον τὸν κατὰ τοὺς ὀρθίους, e cioè di un tipo di melodia caratterizzata dall'impiego del metro orzio, potrebbe avvalorare l'ipotesi che l'aggettivo *orthios* in Polluce, più che essere impiegato come un doppio nome, o attributo di un altro *nomos*, identifichi una vera e propria composizione con caratteristiche proprie.

Anche se nel trattato non vengono approfondite le caratteristiche dei *nomoi* terpandrei, ritengo opportuno riportare qui, per linee generali, l'analisi che ne ha fatto Gostoli. Dalla titolatura dei *nomoi Eolico* e *Beotico* si deduce che si tratta di arie musicali tipiche dei due gruppi etnici omonimi. La denominazione del *nomos Eolico* si spiega facilmente, dal momento che la tradizione individua nell'isola di Lesbo la patria di Terpandro. Meno chiara è l'attribuzione dell'etnico "Beotico". Polluce afferma che i due *nomoi Boiotios* e *Aiolios* prendono questa denominazione dai due *ethne* d'origine di Terpandro. Ma Gostoli ritiene più

²⁷² Il fatto che la *Suda* affermi esplicitamente che i *nomoi* di Terpandro sono sette, non impedisce che anticamente esistesse anche un'altra tradizione che ne annoverava otto.

probabile che si sia verificato il processo inverso, per cui la tradizione alternativa che colloca la nascita di Terpandro ad Arne, in Beozia, serve a giustificare il titolo del *nomos Boiotios*²⁷³.

Il *Trochaïos* deriverebbe il suo nome dal metro che lo caratterizza, con tutta probabilità il trocheo semanto²⁷⁴, la cui invenzione viene attribuita proprio a Terpandro dallo Pseudo-Plutarco²⁷⁵. Il trocheo semanto, secondo la descrizione di Aristide Quintiliano, è un trocheo molto lento costituito da otto tempi in battere e quattro in levare²⁷⁶.

L'*Oxys* deriverebbe il suo nome dall'intonazione particolarmente acuta che lo contraddistingueva. Probabilmente, era eseguito secondo il modo lidio. Il *Kepion*, invece, secondo Polluce porterebbe il nome di Cepione, allievo e amasio di Terpandro. Invece, stando ad alcuni critici, esso sarebbe da interpretare come *nomos del Giardino* (da κηπίον diminutivo di κήπος)²⁷⁷. Infine, il *Tetraoidios* potrebbe verosimilmente essere stato costituito da quattro parti, ciascuna cantata in una tonalità diversa, come si evince dalla testimonianza di Polluce, che, nel catalogarlo, lo inserisce nella categoria del *tropos*. Meno probabile sembra, invece, l'ipotesi di West, secondo il quale questo nome si riferiva al fatto che la composizione sarebbe stata suonata solo su quattro note e non su sette²⁷⁸.

2.2.4 I proemi di Terpandro.

Quando si parla del genere dei proemi, si deve tenere presente che, nel linguaggio della poetica greca, il termine *prooimion* era utilizzato in due accezioni diverse, sin dall'epoca arcaica: nel senso di “parte proemiale”, “inizio” di un componimento, e nel senso di componimento autonomo che ha funzione introduttiva rispetto ad un altro componimento²⁷⁹.

I passi in cui lo Pseudo-Plutarco fa riferimento ai proemi di Terpandro sono due. Il primo è molto chiaro:

Mus. 4, 1132d = Terpander T 19 Campbell (II p. 308)

πεποιήται δὲ τῷ Τερπάνδρῳ καὶ προοίμια κιθαρωδικὰ ἐν ἔπεσιν.

Da Terpandro furono composti anche proemi citarodici in versi epici.

²⁷³ Gostoli 1990, XX n. 66.

²⁷⁴ Gostoli 1990, XX.

²⁷⁵ Cf. *Mus.* 28, 1140d-f.

²⁷⁶ Gostoli 1990, XLVII, 104 e Aristid. Quint. *De Mus.* p. 36, 3-4 W.-I.

²⁷⁷ Lasserre e Wilamowitz erano a favore di questa interpretazione, cf. Gostoli 1990, XX n. 72 e 73.

²⁷⁸ West 1971, 307 e Gostoli 1990, XXI.

²⁷⁹ Per un approfondimento sui Proemi terpandei cf. Gostoli 1990, XXIX-XXXIII..

Una tale affermazione non lascia adito a dubbi, perché risulta evidente che si sta parlando di un genere poetico autonomo, che prevede l'accompagnamento di un determinato strumento e una determinata struttura metrica. A questo proposito, Weil e Reinach hanno addirittura ipotizzato che gli *Inni Omerici* andassero identificati con i proemi di Terpandro. Ma, come sottolinea Gostoli, "l'attribuzione appare indubbiamente forzata, sia perché non se ne trova alcun accenno nella tradizione, sia perché l'espressione προοίμια κιθαρωδικὰ ἐν ἔπεσιν rimanda, nella terminologia di Eraclide Pontico²⁸⁰, a composizioni in metri *kat'enoplion*, destinate al canto, piuttosto che a sequenze esametriche *katà stichon*, come sono gli *Inni Omerici*".

L'osservazione di Gostoli sulla natura metrica di questi proemi nasce da un'interpretazione alternativa del termine ἔπη che compare subito prima nel testo pseudo-plutarcheo, sempre in un contesto di citazione eraclideo.

Mus. 3, 1132b-c = Terpander T 18 Campbell (II p. 308)

οὐ λελυμένην δ' εἶναι τῶν προειρημένων τὴν τῶν ποιημάτων λέξιν καὶ μέτρον οὐκ ἔχουσιν, ἀλλὰ καθάπερ <τὴν> Στησιχόρου τε καὶ τῶν ἀρχαίων μελοποιῶν, οἱ ποιοῦντες ἔπη τοῦτοις μέλη περιετίθουσιν· καὶ γὰρ τὸν Τέρπανδρον ἔφη κιθαρωδικῶν ποιητὴν ὄντα νόμων, κατὰ νόμον ἕκαστον τοῖς ἔπεσι τοῖς ἑαυτοῦ καὶ τοῖς Ὀμήρου μέλη περιτιθέντα ἄδειν ἐν τοῖς ἀγῶσιν.

Lo stile poetico dei suddetti autori non era libero e senza metro, ma simile a quello di Stesicoro e dei poeti antichi, che componevano i versi e aggiungevano a questi il canto. Infatti, come riferisce Eraclide, Terpandro, poeta di *nomoi* citarodici, applicava ai suoi *epe* e a quelli di Omero la musica appropriata a ciascun *nomos* e li cantava negli agoni.

Qui il termine ἔπη assumerebbe, secondo Gostoli, un valore semantico comprensivo di qualsiasi forma metrica *kat'enoplion* o *kat'enoplion-epitritica*, come nella poesia di Stesicoro.

Il secondo passo sui proemi è di più difficile interpretazione:

Mus. 6, 1133b-c (manca in Campbell)

νόμοι γὰρ προσηγορεύθησαν, ἐπειδὴ οὐκ ἐξῆν παραβῆναι <τὸ> καθ' ἕκαστον νενομισμένον εἶδος τῆς τάσεως. τὰ γὰρ πρὸς τοὺς θεοὺς ὡς βούλονται ἀφοσιωσάμενοι, ἐξέβαινον εὐθὺς ἐπὶ τε τὴν Ὀμήρου καὶ τῶν ἄλλων ποίησιν. δῆλον δὲ τοῦτ' ἐστὶ διὰ τῶν Τερπάνδρου προοιμίων.

²⁸⁰ Si ricordi che il capitolo 3, contenente questa osservazione sui proemi, è certamente di discendenza eraclideo.

Furono chiamati *nomoi*, perché non era lecito violare l'intonazione stabilita per ciascuno di essi²⁸¹. Infatti, dopo l'usuale dedica agli dèi, composta a piacere, i poeti passavano subito alla poesia di Omero e degli altri. Questo è evidente dai proemi di Terpandro.

La difficoltà sta nell'interpretare il collegamento che sembra essere istituito, attraverso la particella γὰρ, tra la brevità dei proemi e la fissità dei *nomoi*, dichiarata subito prima. Molti studiosi sono stati indotti dall'ambiguità di questo passo a ritenere che tra *nomoi* e proemi ci fosse, se non una totale identificazione, almeno una stretta unificazione, arrivando addirittura a negare l'evidente validità del primo passo riguardante i proemi²⁸².

Alcuni hanno assunto una posizione più radicale, sostenendo che *nomos* e *prooimion* fossero termini equivalenti. Altri, mantenendo una posizione più moderata, hanno ipotizzato che il proemio fosse semplicemente la prima sezione di un *nomos* terpandreo dotato di struttura tripartita (*prooimion*, *omphalòs* e *shpragis* o *epilogos*).

Gostoli ha mostrato che un'interpretazione del genere è improbabile per una serie di ragioni, sia di metodo sia di merito. Essa comporterebbe un'idea di *nomos* inteso come un tipo di composizione davvero strano nel panorama delle nostre conoscenze sulla poesia greca arcaica. Il *nomos* si configurerebbe, infatti, come “un canto in cui l'aedo intercalerebbe a pochissimi versi di sua composizione, collocati all'inizio o alla fine, una parte centrale, consistente in testi noti di Omero e di altri poeti”. Ma, dal momento che un episodio omerico si estende mediamente per varie centinaia di versi, ne deriverebbe un *nomos* caratterizzato da un'estensione davvero insolita²⁸³.

Riguardo alla questione del rapporto di continuità tra *nomoi* e proemi, istituito da γὰρ nel passo pseudo-plutarco, Gostoli non esclude che i proemi fossero intonati sulle arie dei *nomoi* e che costituissero un sottogenere del *nomos* stesso, ben distinto per funzione e struttura²⁸⁴.

2.2.5 La citarodia epica di Terpandro.

La citarodia epica doveva consistere in una *performance* cantata di una porzione di versi di argomento epico con accompagnamento della cetra. Tale tipo di *performance* è testimoniata nel *De Musica*, in un capitolo di ascendenza eraclidea, dove il trattatista, dopo aver introdotto

²⁸¹ In questo punto mi sono discostata dalla traduzione di Ballerio che interpreta diversamente il sintagma εἶδος τῆς τάσεως.

²⁸² West 1971, 307.

²⁸³ L'unico *nomos* superstite, i *Persiani* di Timoteo (per altro alquanto esteso), esaurisce le sezioni dell'*omphalòs* e della *sphragis* o *epilogos* nel giro di circa duecentocinquanta versi. Cf. Gostoli 1990, XXXII.

²⁸⁴ Per un ulteriore approfondimento relativo ai proemi di Terpandro cf. Gostoli 1991, 437-440.

i citarodi Demodoco e Femio – presentati da Omero stesso nell’*Odissea* nell’atto di intonare canti epici – pone la loro attività poetica in un rapporto di continuità con la poesia di Stesicoro, affermando che:

Mus. 3, 1132b-c = Terpander T 18 Campbell (II p. 308)

οὐ λελυμένην δ' εἶναι τῶν προειρημένων τὴν τῶν ποιημάτων λέξιν καὶ μέτρον οὐκ ἔχουσιν,
ἀλλὰ καθάπερ <τὴν> Σησιχόρου τε καὶ τῶν ἀρχαίων μελοποιῶν, οἱ ποιοῦντες ἔπη τούτοις μέλη
περιτίθεσαν· καὶ γὰρ τὸν Τέρπανδρον ἔφη κιθαρωδικῶν ποιητὴν ὄντα νόμων, κατὰ νόμον
ἕκαστον τοῖς ἔπεσι τοῖς ἑαυτοῦ καὶ τοῖς Ὀμήρου μέλη περιτιθέντα ᾄδειν ἐν τοῖς ἀγῶσιν.

Lo stile poetico dei suddetti autori non era libero e senza metro, ma simile a quello di Stesicoro e dei poeti antichi, che componevano i versi e aggiungevano a questi il canto. Infatti, come riferisce Eraclide, Terpandro, poeta di *nomoi* citarodici, applicava ai suoi versi²⁸⁵ e a quelli di Omero la musica appropriata a ciascun *nomos* e li cantava negli agoni.

Questa testimonianza, prima di tutto, ci aiuta ad individuare una caratteristica molto importante della citarodia epica, ossia la sua forma strofica. Ciò si evince dalla connotazione attribuita alla *lexis* (stile, dizione) dei componimenti, che viene descritta come “non sciolta” (οὐ λελυμένην) e non “priva di metro” (μέτρον οὐκ ἔχουσιν). Dal momento che si sta parlando di composizioni poetiche, sarebbe assurdo ritenere che lo Pseudo-Plutarco, descrivendo la *lexis* come “non sciolta” e non “priva di metro”, si riferisca al fatto che essa non è prosastica, ma in versi. Il trattatista, invece, qui vuole sottolineare che tali composizioni non erano astrofiche e in metri lirici liberi, ma, appunto, strofiche come quelle di Stesicoro.

In secondo luogo, il passo rivela – benché ciò non risulti subito chiaro – che questo genere era praticato anche da Terpandro. La struttura del discorso e l’impiego del termine *nomos* hanno dato adito a varie interpretazioni del brano, tra le quali la più diffusa intende la frase κατὰ νόμον ἕκαστον τοῖς ἔπεσι τοῖς ἑαυτοῦ καὶ τοῖς Ὀμήρου μέλη περιτιθέντα ᾄδειν ἐν τοῖς ἀγῶσιν nel senso che il testo di Omero era usato da Terpandro per costruire l’*omphalòs* o una parte principale del *nomos* (e quindi non in riferimento ad un altro genere poetico).

Tale interpretazione ha come presupposto l’ipotesi già illustrata, cioè che alcuni *nomoi* terpandrei fossero divisi in proemio, *omphalòs* e *sphragis* o *epilogo*. L’ambiguità

²⁸⁵ Ballerio interpreta τοῖς ἔπεσι nel senso di “esametri”. Ma molto probabilmente ha ragione Gostoli a ritenere che il valore semantico di *epe* in questo capitolo sia comprensivo di qualsiasi forma metrica, *kat’ enoplion* o *kat’ enoplion*-epitritica, atta a narrare vicende divine ed eroiche (Gostoli 1990, 92).

dell'espressione κατὰ νόμον ἕκαστον sembrerebbe, a prima vista, corroborare questa esegesi, inducendo a credere che qui si stia parlando della composizione di *nomoi*.

Gostoli, però, respinge, a ragione, l'idea che in questo passo si stia facendo riferimento alla composizione di *nomoi* per i motivi che già abbiamo discusso sopra, inerenti appunto all'improbabilità di una suddivisione del *nomos* in proemio, *omphalòs* e *sphragìs* o *epilogos*²⁸⁶; ella ritiene, invece, che Eraclide (o meglio, ciò che lo Pseudo-Plutarco riporta del discorso di Eraclide) distingua, qui, "il Terpandro autore di *nomoi* citarodici dal Terpandro che musica i poemi di Omero e i propri proemi eroici κατὰ νόμον ἕκαστον"²⁸⁷.

L'ambiguità di questa espressione comporta un ulteriore problema di interpretazione, questa volta riguardo al rapporto tra la forma strofica della citarodia stesicorea e questa epica terpandrea, appunto, κατὰ νόμον ἕκαστον. Partendo da due assunti, ossia che la citarodia epica di Terpandro aveva evidentemente come motivo di base uno dei *nomoi* attribuiti al citarodo e che il *nomos* è per lo più un genere astrofico, Gostoli si chiede se la struttura metrica di queste composizioni terpandree fosse o meno strofica e, in caso affermativo, se Terpandro rielaborasse in forma strofica con strutture metriche *kat'enoplion* la poesia di Omero. La plausibile conclusione cui Gostoli giunge è che Terpandro conservasse il testo omerico nella sua struttura esametrica *katà stichon* e astrofica, ma lo cantasse secondo il *melos* di un determinato *nomos*, di modo che esso fosse "legato", se non sul piano strofico, almeno su quello melodico²⁸⁸.

2.2.6 Gli *skolià mele*.

Il termine σκολιόν, come del resto molti altri termini musicali, nel corso dei secoli ha mutato il suo significato: prima del IV sec. a.C., esso si riferiva per lo più a qualsiasi tipo di canto eseguito in ambito simposiale, sia che fosse stato composto dall'autore stesso (come nel caso di Alceo e Pindaro), sia che si trattasse di una ripresa di pezzi famosi che in origine non erano stati concepiti per un contesto simposiale. A partire da Aristotele, invece, il termine fu riferito a brevi interventi poetici dei convitati, sul genere degli scolii attici tramandati da Ateneo²⁸⁹.

Terpandro, secondo una testimonianza di Pindaro riportata dallo Pseudo-Plutarco, sarebbe stato l'inventore degli σκολιὰ μέλη (canti conviviali).

²⁸⁶ *Supra* § 2.2.4 e Gostoli XXXII.

²⁸⁷ Gostoli 1990, XXXIII-XXXV.

²⁸⁸ Gostoli 1991, 442.

²⁸⁹ Cf. Ath. 15, 693f. La *Suda* attribuisce ad Aristosseno una definizione di σκολιόν in linea con il significato che tale termine assume a partire da Aristotele (cf. Aristox. fr. 125 Werhli).

Mus. 28. 1140f = Terpander T 13 Campbell (II p. 304)

καθάπερ Πίνδαρος φησι (fr. 125 Sn.-M.), καὶ τῶν σκολιῶν μελῶν Τέρπανδρος εὐρετὴς ἦν.

Secondo Pindaro, Terpandro fu anche l'iniziatore dei canti chiamati *Skolià*.

Ovviamente, qui l'espressione σκολιὰ μέλη si deve intendere nel suo primo significato, cioè come brani composti dall'autore per un contesto simposiaco.

Per quel che riguarda, invece, l'affermazione che Terpandro fu l'inventore di tale genere, si deve tenere sempre presente che essa è frutto della propensione degli antichi ad identificare il πρῶτος εὐρετὴς di una determinata forma metrica o musicale o di un genere poetico con l'autore più antico che avesse lasciato memoria di sé per averne fatto uso²⁹⁰: per quel che riguarda la poesia professionale destinata al simposio, la più antica testimonianza era, appunto, quella che la faceva risalire a Terpandro²⁹¹.

2.3 Le innovazioni di Terpandro.

Mus. 12 1135c = Terpander T 22 Campbell (II p. 310)

προτέρα μὲν γὰρ ἡ Τερπάνδρου καινοτομία καλὸν τινα τρόπον εἰς τὴν μουσικὴν εἰσήγαγε.

Terpandro, grazie all'apporto innovativo della sua opera, fu il primo a introdurre nella musica uno stile nobile.

La testimonianza è in linea con l'idea di fondo che caratterizza l'opera, ossia la convinzione che la musica antica, pure interessata da innovazioni, fosse di gran lunga migliore rispetto alla musica "nuova", le cui innovazioni vennero considerate del tutto prive di buon gusto²⁹².

Il concetto di musica nobile, qui espresso in modo molto generico, è ripreso in più luoghi del trattato. Quelli relativi alla figura di Terpandro sono tre e contribuiscono in varia misura a definire gli elementi che caratterizzarono le innovazioni musicali che la tradizione antica gli attribuiva.

²⁹⁰ Gostoli 1990, XXXVIII.

²⁹¹ Vetta 1983, XXIV.

²⁹² È sempre bene ricordare che le fonti di riferimento del trattatista risalgono al V-IV sec. a.C. e che quindi per "musica nuova" si intende la musica praticata nel V sec. a.C.

Mus. 30 1141c-d = Terpander T 16 Campbell (II p. 306)

οὗτος γάρ (sc. Timoteo), ἑπταφθόγγου τῆς λύρας ὑπαρχούσης ἕως εἰς Τέρπανδρον τὸν Ἀντισσαῖον, διέρριπεν εἰς πλείονας φθόγγους.

Questi (sc. Timoteo), infatti, mentre la lira era tradizionalmente a sette corde, a risalire nel tempo fino a Terpandro di Antissa, la frammentò in più suoni²⁹³.

Il passo testimonia quella che forse è la più nota delle innovazioni musicali di Terpandro: l'invenzione di una lira a sette corde. Ma il testo greco, così come si presenta, ha suscitato alcune perplessità negli studiosi, i quali hanno proposto emendamenti o traduzioni differenti. La frase ἑπταφθόγγου τῆς λύρας ὑπαρχούσης ἕως εἰς Τέρπανδρον, infatti, data la presenza della locuzione temporale ἕως εἰς, parrebbe doversi tradurre come segue: “essendo la lira tradizionalmente a sette corde fino a Terpandro”. Tuttavia, questa traduzione è in contrasto con quanto affermato dalla tradizione musicologica antica che, come si è detto, individua in Terpandro l'inventore della lira a sette corde²⁹⁴ che restò inalterata fino ai tempi del nuovo ditirambo. Alcuni studiosi hanno provato ad emendare il testo, come Westphal che propone di sostituire il nome di Terpandro con <Ἀριστοκλείδην> Τερπάνδρειον, o come Volkmann che suggerisce di espungere l'intera espressione da ἕως ad Ἀντισσαῖον.

Weil e Reinach hanno ritenuto che tutto il periodo da οὗτος γάρ a διέρριπεν εἰς πλείονας φθόγγους non desse un senso soddisfacente e, più in particolare, che l'espressione ἕως εἰς fosse un latinismo introdotto “da un greco barbaro”. Di qui, poi, i due editori sono giunti alla conclusione che l'intera espressione fosse una glossa che mirava a spiegare un'affermazione di poco precedente, a detta loro un po' oscura, sulla rivoluzione musicale messa in atto da Laso di Ermione²⁹⁵.

Prima di tutto, per quanto concerne la locuzione temporale ἕως εἰς, Gostoli sottolinea che essa può significare ‘fino a’ non solo dal prima al poi, ma anche risalendo indietro nel tempo.

²⁹³ Per questo passo, alla traduzione di Ballerio ho preferito quella di Gostoli, che affronta e risolve un problema testuale che sarà trattato a breve.

²⁹⁴ Una delle testimonianze più importanti è quella di Strabone il quale sottolinea che fu Terpandro in persona ad attribuire a sé questa scoperta: καὶ Τέρπανδρον δὲ τῆς αὐτῆς μουσικῆς τεχνίτην γεγονέναι φασὶ καὶ τῆς αὐτῆς νήσου, τὸν πρῶτον ἀντὶ τῆς τετραχόρδου λύρας ἑπταχόρδῳ χρησάμενον, καθάπερ καὶ ἐν τοῖς ἀναφερομένοις ἔπεσιν εἰς αὐτὸν λέγεται ‘σοὶ δ’ ἡμεῖς τετράγηρυν ἀποστρέψαντες ἀοιδὴν ἑπτατόνῳ φόρμιγγι νέους κελαδήσομεν ὕμνους’ (Strab. XIII, 2, 4 = Terp. fr. 4 Gostoli). “Si dice che anche Terpandro sia stato esperto nello stesso tipo di musica e originario della medesima isola, il primo che fece uso della lira a sette corde al posto di quella a quattro corde, come si afferma nei versi a lui attribuiti ‘rifiutando il canto dai quattro suoni nuovi inni per te intoneremo sulla lira dalle sette note’”. Per altre testimonianze cf. Gostoli 1990, testt. 11, 24, 48 e relativi commenti.

²⁹⁵ Weil-Reinach 1900, 117-118 n. 299. Sui problemi relativi all'innovazione musicale apportata da Laso di Ermione torneremo in un secondo momento.

Infatti, Einarson e De Lacy traducono il passo pseudo-plutarcheo nel seguente modo: “the seven notes which the lyre had had as far back as the time of Terpander of Antissa”²⁹⁶. Anche Barker intende la locuzione temporale in questo senso: “thus the notes of *lyra*, of which there had been seven as far back as Terpander of Antissa”²⁹⁷. Se si interpreta in questo modo la locuzione temporale, allora non occorrerà alcun tipo di intervento sul testo.

Per quel che riguarda, invece, l’ipotesi della presenza di una glossa inglobata nel testo, la motivazione fornita da Weil e Reinach non mi sembra del tutto convincente, se non altro perché non ravviso, nell’affermazione su Laso, l’oscurità di cui essi hanno parlato. Infatti, non è la prima volta, nel testo, che lo Pseudo-Plutarco mette in evidenza la differenza tra una musica antica “nobile” – la musica di Olimpo e Terpandro, appunto – caratterizzata dall’impiego di poche note (*oligochoridia*), ed una musica “nuova” caratterizzata invece da un numero molteplice di note (*polychordia*) e da uno stile complesso:

Mus. 18, 1137a-b = Olympus T 7 Campbell (II p. 278)

οὐ γὰρ ἡ ἄγνοια τῆς τοιαύτης στενοχωρίας καὶ ὀλιγοχορδίας αὐτοῖς αἰτία γεγένηται, οὐδὲ δι' ἄγνοιαν οἱ περὶ Ὀλυμπον καὶ Τέρπανδρον καὶ οἱ ἀκολουθήσαντες τῇ τούτων προαιρέσει περιεῖλον τὴν πολυχορδίαν τε καὶ ποικίλιαν. μαρτυρεῖ γοῦν τὰ Ὀλύμπου τε καὶ Τερπάνδρου ποιήματα καὶ τῶν τούτοις ὁμοιοτρόπων πάντων· τρίχορδα γὰρ ὄντα καὶ ἀπλᾶ, διαφέρει τῶν ποικίλων καὶ πολυχόρδων.

Non fu a causa di una conoscenza limitata che si attennero a una estensione ridotta e a un numero ristretto di note, né per questo motivo Olimpo, Terpandro e quelli che condivisero le loro scelte musicali evitarono l’uso di un numero molteplice di note e di uno stile compositivo improntato alla complessità. Sono testimoni di ciò le composizioni di Olimpo, Terpandro e di quanti impiegarono il loro stesso stile. Benché implicino solo tre note e siano semplici, queste composizioni sono migliori di quelle complesse e intessute di molte note.

(Trad. A. Gostoli)

Alla luce di questo passo, ci troviamo, almeno apparentemente, di fronte ad un’incongruenza. Da un lato, Terpandro è annoverato insieme ad Olimpo tra quei poeti che rispettarono il canone dell’*oligochoridia*. Dall’altro, però, egli è noto alla tradizione per aver aumentato a sette il numero di note della cetra.

²⁹⁶ Gostoli 1990, 118 ed Einarson-De Lacy 1967, 419.

²⁹⁷ Barker 1984, 236.

Di recente, Pernigotti ha osservato che a partire da Strabone la tradizione ha interpretato il passo sulle sette corde della lira come pura e semplice modifica tecnica, e in questo senso lo intende anche Gostoli, contrariamente ad altri, come West²⁹⁸, che vi leggono un riferimento più indiretto e profondo alla tecnica compositiva che Terpandro intendeva applicare ai suoi componimenti, non basati più su strutture scalari di quattro suoni²⁹⁹.

Ad ogni modo, la constatazione che Terpandro, come Olimpo, impiegava solo tre note – o meglio corde – nelle sue composizioni non deve essere avvertita come contrastante rispetto a quanto è poi affermato nel capitolo 30, sull'invenzione delle sette corde, perché l'espressione τρίχορδα γὰρ ὄντα καὶ ἀπλᾶ, molto probabilmente, indica il numero di corde utilizzate per la composizione della melodia prendendo in considerazione ciascuno dei due tetracordi, quindi sei in tutto³⁰⁰.

La struttura di uno dei primi brani enarmonici attribuiti ad Olimpo, lo *Spondeion*, così come è stata ricostruita da Winnington-Ingram, sembrerebbe grosso modo confermare questa ipotesi. Abbiamo già avuto modo di osservare, infatti, che lo studioso descrive lo *Spondeion* come una scala di genere protoenarmonico – senza la suddivisione del *pyknòn* in due quarti di tono – basata sulla scala dorica³⁰¹, caratterizzata dalla sequenza di note Mi-Fa-La-Si-Do-(Mi)³⁰². La struttura sembra rispecchiare l'idea di una composizione basata sull'impiego di tre note nel tetracordo inferiore, Mi-Fa-La, e di tre nel tetracordo superiore Si-Do-(Mi). La scelta di porre il Mi dell'ottava più alta tra parentesi dipende dal fatto che plausibilmente tale nota corrisponde, in questo caso, alla *nete* della scala dorica che, come tiene a sottolineare Winnington-Ingram, in realtà sarebbe stata introdotta da Terpandro, in un periodo successivo ad Olimpo.

Quest'ultima informazione è relativa ad un'altra delle innovazioni attribuite a Terpandro, di cui ci informa il *De Musica*:

Mus. 28, 1140e-f = Terpander T 13 Campbell (II p. 304)

φημι καὶ αὐτὸς ὅτι προσεξέυρηται, ἀλλὰ μετὰ τοῦ σεμνοῦ καὶ πρέποντος. οἱ γὰρ ἱστορήσαντες τὰ τοιαῦτα Τερπάνδρῳ μὲν τὴν τε Δωρίον νῆτην προσετίθεσαν, οὐ χρησαμένων αὐτῇ τῶν

²⁹⁸ West 1992, 330.

²⁹⁹ Pernigotti 2014, 758. Un'alternativa è stata proposta anche da Franklin, il quale sulla base di un frammento terpandreo in cui è citata la *heptatonos phorminx*, ritiene che l'innovazione di Terpandro consista non tanto nell'aver aumentato il numero di corde, quanto nell'aver inventato l'accordatura diatonica (Franklin 2002, 674 ss.).

³⁰⁰ Cf. Pisani 2017, 2993 n. 79.

³⁰¹ La scala dorica, stando alla ricostruzione proposta da West, comprendeva nove note: Re-Mi-Mi⁺-Fa-La-Si-Si⁺-Do-Mi (West 1992, 174).

³⁰² Winnington-Ingram 1928, 84.

ἔμπροσθεν κατὰ τὸ μέλος, καὶ τὸν Μιξολύδιον δὲ τόνον ὅλον προσεξεύρασθαι λέγεται, καὶ τὸν τῆς ὀρθίου μελωδίας τρόπον τὸν κατὰ τοὺς ὀρθίους πρὸς <τε> τῷ ὀρθίῳ <καὶ τὸν> σημαντὸν τροχαῖον. εἰ δέ, καθάπερ Πίνδαρος φησι (fr. 125 Sn.-M.), καὶ τῶν σκολιῶν μελῶν Τέρπανδρος εὐρετῆς ἦν.

Anche io riconosco che le invenzioni non mancarono, ma furono realizzate nel rispetto del decoro e della convenienza. Chi compì studi a tale riguardo, infatti, attribuì a Terpandro l'introduzione della *nete* dorica, in quanto i suoi predecessori non la usarono nella melodia. Si dice, inoltre, che abbia inventato per intero il modo misolidio e il tipo della melodia orzia che impiega il piede orzio e, oltre all'orzio, il trocheo semanto. Secondo Pindaro, Terpandro fu anche l'iniziatore dei canti chiamati *Skolià*.

Il trattatista si sofferma interamente sulle innovazioni terpandree, tra le quali menziona anche l'introduzione della *nete* dorica, nota che i predecessori di Terpandro non avevano mai impiegato nel *melos*. Questo passo presenta alcuni punti di contatto con un altro capitolo del *De Musica*, già analizzato in precedenza, ossia il passo relativo allo *Spondeiakòs tropos* (*Mus.* 19, 1137b-d), composizione che deriva dallo *Spondeion*. Qui, infatti, si legge che “fu la bellezza del carattere prodotto dall'eliminazione della *trite* nello *Spondeiakòs tropos* che guidò il loro orecchio a passare oltre questa nota portando la melodia alla *paranete*. Il medesimo discorso vale per la *nete*: fu impiegata nell'accompagnamento (*krousis*) [...], ma nella melodia non sembrò adatta allo *Spondeiakòs tropos*”.

La notizia sull'introduzione della *nete* da parte di Terpandro si legge, in via più generica, anche nei *Problemata* pseudo-aristotelici:

[Arist.]. *Probl.* 19, 32

Διὰ τί διὰ πασῶν καλεῖται, ἀλλ' οὐ κατὰ τὸν ἀριθμὸν δι' ὀκτώ, ὥσπερ καὶ διὰ τεττάρων καὶ διὰ πέντε; ἢ ὅτι ἑπτὰ ἦσαν αἱ χορδαὶ τὸ ἀρχαῖον, εἴτ' ἐξελὼν τὴν τρίτην Τέρπανδρος τὴν νήτην προσέθηκε, καὶ ἐπὶ τούτου ἐκλήθη διὰ πασῶν ἀλλ' οὐ δι' ὀκτώ· δι' ἑπτὰ γὰρ ἦν.

Perché si chiama *dià pasòn*, e non *dià oktò* sulla base del numero, similmente all'intervallo di quarta e di quinta? Perché le corde anticamente erano sette, e poi Terpandro, avendo rimosso la *trite*, aggiunse la *nete* e per questo fu chiamata *dià pasòn* ma non *dià octò*: infatti (le corde) erano sette.

Tuttavia, differentemente dal trattato pseudo-plutarco, l'interesse è qui incentrato sulla definizione di *dià pasòn*, sull'eptacordo e sull'intervento operato al suo interno da Terpandro.

Nei *Problemata*, dunque, l'eliminazione della *trite* e l'aggiunta della *nete* sono presentate in modo generico come innovazioni terpandree, mentre nel passo pseudo-plutarco relativo allo *Spondeiakòs tropos* si parla dell'eliminazione delle due note limitatamente al *melos*, dal momento che si afferma esplicitamente che esse furono impiegate nell'accompagnamento (*krousis*).

Nel capitolo 28 è assente qualsiasi riferimento all'eliminazione della *trite*, mentre per quel che riguarda la *nete* si possono fare due osservazioni. Prima di tutto, il trattatista sottolinea il fatto che l'innovazione di Terpandro consiste nell'avere inserito tale nota nel *melos*, laddove i suoi predecessori l'avevano esclusa. In secondo luogo, il fatto che essa sia definita come *nete* "dorica" lascia pensare che effettivamente si stia parlando di una innovazione della scala dorica.

Tutte queste informazioni, messe in relazione tra loro, hanno indotto parte della critica a supporre che quanto affermato dallo Pseudo-Plutarco nel capitolo 28 sulla *nete* dorica si riferisca, plausibilmente, ad una innovazione apportata alla struttura dello *Spondeiakòs tropos* (e quindi anche dello *Spondeion*), che pure si basava sulla scala dorica e presentava la *nete* solo nell'accompagnamento. In tale direzione si muoveva già Winnington-Ingram, il quale, basandosi sulle fonti sopra citate, poneva in una stretta relazione la struttura dello *Spondeion* e dello *Spondeiakòs tropos* con la scala innovativa di Terpandro³⁰³. Tuttavia, è plausibile pensare che si tratti di due sistemi diversi, e che quindi l'innovazione di Terpandro non abbia a che fare con lo *Spondeiakòs tropos*. Come ha fatto notare Barker, infatti, il sistema introdotto da Terpandro si distingue da quello di Olimpo, tra le altre cose, perché il genere impiegato per la scala di Terpandro era diatonico – come Barker arguisce dalla lettura del passo di Pseudo-Aristotele³⁰⁴ – mentre quello utilizzato da Olimpo era enarmonico³⁰⁵.

All'interno dello stesso capitolo, a Terpandro è attribuita anche l'introduzione dell'armonia misolidia che, altrove nel trattato, è legata al nome di Saffo (*Mus.* 16, 1136d). Che tale invenzione sia da ascrivere all'uno o all'altra, importa relativamente poco, come vedremo nella sezione dedicata a Saffo. Ben più interessante è la constatazione che ne deriva: dati i

³⁰³ Cf. Winnington-Ingram 1928, 84-88.

³⁰⁴ Barker 2002, 33-34 n. 10.

³⁰⁵ Barker 2002, 34.

nomi a cui è legata la sua origine, questo tipo di armonia risulta essere chiaramente connesso con la tradizione citarodica lesbica³⁰⁶.

2.4 Clona.

Nel discutere le origini mitiche della lirica abbiamo individuato due filoni musicali fondamentali, quello auletico e aulodico da un lato, e quello citaristico e citarodico dall'altro. Questa distinzione della lirica in due rami permane nel trattato, almeno fino a un certo punto, anche per quel che riguarda i poeti realmente esistiti. Infatti, se nella figura di Terpandro delineata all'interno del trattato si può individuare l'iniziatore di una tradizione storica della citarodia, pressappoco lo stesso si può dire della figura di Clona (14.), che è presentato così dallo Pseudo-Plutarco:

Mus. 3, 1132c (manca in Campbell)

ὁμοίως δὲ Τερπάνδρῳ Κλονᾶν, τὸν πρῶτον συστησάμενον τοὺς αὐλοδικοὺς νόμους καὶ τὰ προσόδια, ἐλεγείων τε καὶ ἐπῶν ποιητὴν γεγονέναι.

Come Terpandro, Clona, il primo compositore di *nomoi* aulodici e canti processionali, fu autore di versi epici ed elegiaci.

Anche se il senso della frase non è espresso chiaramente, è verosimile che il trattatista intendesse fare un parallelo tra i due lirici, e sottolineare che Clona rivestì, nell'aulodia, un ruolo speculare a quello che ebbe Terpandro nel campo della citarodia³⁰⁷.

Ma, al di là di questa piccola oscurità iniziale, il passo merita di essere preso in considerazione perché definisce l'ambito dell'attività poetica di Clona: si dice esplicitamente che egli compose *nomoi* aulodici e canti processionali e che fu autore di versi epici ed elegiaci.

Gostoli, sulla base di questa affermazione e di poche altre relative all'elegia eseguita dai poeti antichi, ha ritenuto che la maggior parte dell'aulodia si fondasse su distici elegiaci³⁰⁸. Non credo, tuttavia, che sia prudente assegnare qui una così grande importanza all'elegia, perché, in questo come in altri passi, essa sembra essere menzionata piuttosto come uno dei vari generi musicali praticati dai poeti antichi, quali i *nomoi*, i ditirambi, i peani, i canti

³⁰⁶ Gostoli 1990, 104. Avremo modo di vedere in che modo si realizzi questa connessione nella sezione dedicata a Saffo (§ 3.4).

³⁰⁷ West 1974, 13.

³⁰⁸ Gostoli 2011, 35.

processionali e gli stessi versi epici, spesso nominati accanto a quelli elegiaci. Ritengo dunque che, più che dimostrare la preminenza dell'elegia nella musica antica, questo passo, insieme ad altri che saranno analizzati successivamente, sia semplicemente un ulteriore indizio del fatto che l'elegia delle origini (plausibilmente fino a Sacada) era posta in musica.

Il secondo dei quattro passi su Clona, all'interno del *De Musica*, contiene per lo più informazioni di ordine cronologico e ci permette di collocare il nostro poeta poco dopo Terpandro e Ardalo di Trezene, ma prima di Archiloco. Mentre, per quel che riguarda la provenienza di Clona, due sono le località chiamate in causa, Tegea secondo gli Arcadi, Tebe secondo i Beoti. Se ci sia della verità in quanto è riferito, non possiamo saperlo con certezza, dal momento che era diffusa l'abitudine, da parte dei popoli greci, di identificare la patria di illustri poeti antichi con la propria.

Mus. 5, 1133a-b (manca in Campbell)

Κλονᾶς δ' ὁ τῶν αὐλοδικῶν νόμων ποιητής, ὁ ὀλίγῳ ὕστερον Τερπάνδρου γενόμενος, ὥς μὲν Ἀρκάδες λέγουσι, Τεγέτης ἦν, ὥς δὲ Βοιωτοί, Θηβαῖος. μετὰ δὲ Τέρπανδρον καὶ Κλονᾶν Ἀρχίλοχος παραδίδοται γενέσθαι. ἄλλοι δὲ τινες τῶν συγγραφέων Ἄρδαλόν φασι Τροιζήνιον πρότερον Κλονᾶ τὴν αὐλοδικὴν συστήσασθαι μουσάν.

Clona, compositore di *nomoi* aulodici, vissuto poco tempo dopo Terpandro, era di Tegea, come dicono gli Arcadi, o, come affermano invece i Beoti, di Tebe. Si tramanda che Archiloco visse dopo Terpandro e Clona. Altri autori riferiscono che Ardalo di Trezene compose musica aulodica prima di Clona.

Gli ultimi due passi, invece, hanno a che fare con i *nomoi* attribuiti a Clona dalla tradizione:

Mus. 5, 1133b (manca in Campbell)

περὶ δὲ Κλονᾶ ὅτι τὸν Ἀπόθετον νόμον καὶ Σχοινίωνα πεποιηκὼς εἶη μνημονεύουσιν οἱ ἀναγεγραφότες.

Di Clona gli scrittori ricordano che fu autore dei *nomoi* *Apothetos* e *Schoinion*.

Mus. 8, 1134b (manca in Campbell)

ἐν δὲ τῇ ἐν Σικυῶνι ἀναγραφῇ τῇ περὶ τῶν ποιητῶν (*FGrH* 550 F 2) Κλονᾶς εὐρετὴς ἀναγράφεται τοῦ Τριμεροῦς νόμου.

Nell'iscrizione di Sicione sui poeti, invece, Clona è menzionato come l'inventore del *nomos Trimelès*.

Nel primo dei due passi proposti si parla del *nomos Apothetos* e del *nomos* chiamato *Schoinion*, già menzionati poco prima in *Mus.* 4, 1132d, ma le cui caratteristiche non sono descritte dal trattatista. Gli studiosi si sono pronunciati sulla possibile etimologia di queste composizioni: Lasserre, ad esempio, poneva il *nomos Apothetos* in relazione con il luogo in cui venivano esposti i neonati malformati a Sparta, le *Apothetai*³⁰⁹, mentre Barker ritiene che il nome potrebbe derivare dal vanto di un poeta che celebra la sua opera come rivelazione di un canto nuovo, rimasto nascosto fino a quel momento³¹⁰. Per lo *Schoinion*, invece, sono state avanzate due ipotesi da Barker che suggerisce di collegare questo nome a quello di un uccello (Ar. *Hist. An.* 610a 8) oppure di connetterlo all'aggettivo *σχοινοτενής*, che significa “teso come una corda”³¹¹. Lasserre, invece, interpretava questo *nomos* come un canto legato alla raccolta del giunco (*σχοῖνος*) lungo l'Eurota, per costruire giacigli ai ragazzi di Sparta al compimento del loro settimo anno³¹².

Nel secondo passo pseudo-plutarceo, invece, è segnalata da parte del trattatista una tradizione alternativa, quella dell'epigrafe di Sicione, che assegna il *nomos Trimelès* a Clona piuttosto che a Sacada³¹³.

Queste le notizie relative a Clona, che, pur essendo esigue, permettono tuttavia di ricostruire un quadro complessivo abbastanza coerente sul personaggio.

³⁰⁹ Lasserre 1954, 23.

³¹⁰ Barker 1984, 252.

³¹¹ L'aggettivo è usato da Pindaro in riferimento agli antichi ditirambi: Π[ρὶν μὲν εἶπε σχοινοτένεια τ' αἰοῖδ' / διθ[υράμβων (fr. 70b, 1-2 Sn.-M.). L'espressione è stata variamente interpretata: West la riferisce alla monotonia degli antichi ditirambi (West 1992, 343-344); per Ballerio, se il nome *Schoinion* si ricollega all'aggettivo utilizzato da Pindaro, esso potrebbe alludere ad un canto “simile ad una corda” e quindi lineare, semplice (Ballerio 2000, 24 n. 23). In realtà, come ha fatto notare Lavecchia, l'aggettivo *σχοινοτένεια* presente nel frammento pindarico si riferisce alla lunghezza dell'emissione vocale del canto (*αἰοῖδ'*) piuttosto che alla monotonia e alla lunghezza del ditirambo in generale, ed è quindi probabile che esso designi un *kolon* o una *periodos* che eccedono una determinata lunghezza (Lavecchia 2000, 125-127). Ancora diversa è l'interpretazione, criticata dallo stesso Lavecchia (Lavecchia 2000, 126 n. 68), di D'Angour, il quale connette l'aggettivo con la disposizione lineare del coro, affermando che “the αἰοῖδ' proceeded in a straight line because the αἰοῖδοί do so” (D'Angour 1997, 340). Infine, si osservi che il termine *σχοῖνος* compare, in un'accezione non positiva, anche nel celebre prologo degli *Aitia* di Callimaco, dove si legge: αὐθι δὲ τέχνη / κρίνετε,][μὴ σχοῖν]φ Περσίδι τῇ[v] σοφίην (*Aitia* fr. 1, 17-18 Pf. = Massimilla), “d'ora in poi giudicate la capacità poetica con l'arte, non con la pertica persiana” (trad. G. Massimilla). L'espressione *σχοῖν]φ Περσίδι* indica la pertica persiana, un'unità di misura piuttosto lunga che andava dai trenta ai sessanta stadi, cioè dai cinque chilometri e mezzo agli undici chilometri (cf. Massimilla 1996, 216).

³¹² Lasserre 1954, 23.

³¹³ Questo *nomos* sarà trattato nella sezione relativa a Sacada (§ 2.8.3).

2.5 Ardalo di Trezene.

All'interno del trattato compare un poeta minore, Ardalo di Trezene (15.) che lo Pseudo-Plutarco cita solo come *terminus post quem* per collocare temporalmente la figura di Clona, ma sul cui conto non fornisce ulteriori informazioni.

Mus. 5, 1133a (manca in Campbell)

ἄλλοι δέ τινες τῶν συγγραφέων Ἄρδαλόν φασι Τροιζήνιον πρότερον Κλονᾶ τὴν αὐλωδικὴν συστήσασθαι μοῦσαν.

Altri autori riferiscono che Ardalo di Trezene compose musica aulodica prima di Clona.

La fonte cui si rifà lo Pseudo-Plutarco è richiamata con un generico ἄλλοι δέ τινες τῶν συγγραφέων e cioè “alcuni degli autori”. Ma in realtà, sul conto di Ardalo abbiamo nel complesso scarsissime notizie: le uniche altre fonti che lo menzionano sono Pausania, Plinio il Vecchio e Plutarco.

Paus. 2, 31, 3

οὐ πόρρω δὲ ἱερὸν Μουσῶν ἐστι, ποιῆσαι δὲ ἔλεγον αὐτὸ Ἄρδαλον παῖδα Ἥφαίστου· καὶ αὐλὸν τε εὐρεῖν νομίζουσι τὸν Ἄρδαλον τοῦτον καὶ τὰς Μούσας ἀπ' αὐτοῦ καλοῦσιν Ἀρδαλίδας.

Non lontano c'è un santuario delle Muse, costruito, come dicono, da Ardalo figlio di Efesto. E credono che questo Ardalo sia stato l'inventore dell'aulo e dal suo nome chiamano Ardalidi le Muse.

Plin. Nat. Hist 7, 82

Cum tibiis canere voce Troezenius Ardalus instituit.

Ardalo di Trezene introdusse il canto con la voce accompagnato dai flauti.

Plut. Sept. Sap. Conv. 149f-150a

ἦν δὲ Τροιζήνιος ὁ Ἄρδαλος, αὐλωδὸς καὶ ἱερεὺς τῶν Ἀρδαλείων Μουσῶν, ὃς ὁ παλαιὸς Ἄρδαλος ἰδρύσατο ὁ Τροιζήνιος.

Ardalo era di Trezene: fu aulodo e sacerdote delle Muse Ardalidi, per le quali l'antico Ardalo di Trezene aveva istituito un culto.

Le fonti sembrano riportare dati leggermente differenti. Per quanto concerne quelle greche, Pausania attribuisce l'istituzione del culto delle Muse Ardalidi e l'invenzione dell'aulo ad un unico Ardalo, figlio del dio Efesto. Plutarco, invece, sembra fare distinzione tra un Ardalo di Trezene, aulodo e sacerdote delle Muse Ardalidi, ed un altro Ardalo di Trezene, più antico, che avrebbe istituito il culto di tali Muse. Plinio il Vecchio, senza entrare nei dettagli, si limita ad attribuire ad Ardalo l'istituzione del canto accompagnato da uno strumento a fiato.

Il passo del *De Musica* fornisce dati ancora più generici, poiché nulla riporta in merito all'istituzione del culto per le Muse Ardalidi e alle origini divine del poeta (messe invece in evidenza da Pausania). Né propone, come invece fa Plutarco, una distinzione tra un Ardalo, personaggio storico, inventore dell'aulo, ed un altro, ὁ παλαιός, che aveva istituito il suddetto culto. Né, tantomeno, ne fa l'inventore dell'aulo e dell'aulodia (come accade in Pausania e Plinio).

Il fatto che di questo aulodo si abbia notizia in Pausania, Plutarco e Plinio, non deve comunque indurre ad identificare questi ultimi con gli ἄλλοι δέ τινες τῶν συγγραφέων menzionati dallo Pseudo-Plutarco, poiché nessuno dei tre riporta il dato principale registrato all'interno del *De Musica*, ossia il fatto che Ardalo compose musica prima di Clona.

2.6 Cepione.

Legato alla figura di Terpandro, invece, è Cepione (16.), il cui nome compare forse già nel capitolo 3 del trattato in relazione ad un *nomos*³¹⁴. Poco oltre, egli è menzionato in qualità di μαθητής e associato all'originaria conformazione della cetra cosiddetta “asiatica”.

Mus. 6, 1133c (manca in Campbell)

ἐποιήθη δὲ καὶ τὸ σχῆμα τῆς κιθάρας πρῶτον κατὰ Κηπίωνα, τὸν Τερπάνδρου μαθητήν· ἐκλήθη δ' Ἀσιάς διὰ τὸ κεχρηῆσθαι τοὺς Λεσβίους αὐτῇ κιθαρωδούς, πρὸς τῇ Ἀσίᾳ κατοικοῦντας.

La cetra acquisì la sua conformazione per la prima volta al tempo di Cepione, discepolo di Terpandro, e fu chiamata “asiatica”, perché di essa fecero uso i citarodi di Lesbo, che abitavano vicino all'Asia.

Su Cepione abbiamo davvero scarse notizie: gli unici, oltre allo Pseudo-Plutarco, che lo menzionano sono Polluce – come abbiamo visto prima – e Clemente Alessandrino (ᾧδε δὲ γε

³¹⁴ Cf § 2.2.3.

ὁ Εὐνόμος ὁ ἐμὸς οὐ τὸν Τερπάνδρου νόμον οὐδὲ τὸν Κηπίωνος, Clem. *Protr.* 1, 2, 4), ma solo di sfuggita, in relazione al *nomos* che porterebbe il suo nome.

La fonte pseudo-plutarchea, del resto, è l'unica a legare il suo nome all'*Asiàs*, una cetra da concerto, di grandi dimensioni e dotata di una cassa e di una tavola armonica in legno, caratterizzata da un tono ampio e sonoro³¹⁵. Nel testo, però, non viene detto che Cepione fu l'inventore di tale strumento ma, più genericamente, che tale strumento fu introdotto ai suoi tempi.

Weil e Reinach ritenevano questa informazione una leggenda modellata sul rapporto tra Marsia ed Olimpo, poiché credevano che non si fosse conservata una tradizione attendibile relativa alla cetra da concerto: secondo il loro ragionamento l'*Asiàs* era stata attribuita al discepolo di Terpandro semplicemente perché quest'ultimo chiama il suo strumento *phorminx*³¹⁶.

West, invece, nel commentare il passo, ha posto maggiormente l'attenzione su un altro aspetto, quello del rapporto tra Cepione e Terpandro, notizia che, secondo il suo parere, andrebbe trattata con grande cautela per via della tendenza degli antichi a collegare tra loro figure che furono importanti in uno stesso campo di sperimentazione³¹⁷.

2.7 Archiloco.

All'interno del trattato un caso particolare è quello di Archiloco (17.) che è noto soprattutto per la produzione in giambi, ma che merita di essere inserito nella discussione per una serie di innovazioni ritmiche che lo avvicinano alla produzione lirica.

La maggior parte delle informazioni sul poeta di Paro contribuiscono a contestualizzarlo storicamente sia da un punto di vista cronologico sia in funzione del suo ruolo di modello poetico-musicale.

Mus. 4, 1132e

Πρεσβύτερον (*scil.* Terpandro) γοῦν αὐτὸν Ἀρχιλόχου ἀποφαίνει Γλαῦκος ὁ ἐξ Ἰταλίας ἐν συγγράμματι τινὶ περὶ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν τε καὶ μουσικῶν (fr. 1 Lanata).

Glauco d'Italia, in un suo libro *Sui poeti e musicisti antichi*, lo indica (*scil.* Terpandro) come più vecchio di Archiloco.

³¹⁵ Gostoli 1990, 116.

³¹⁶ Weil-Reinach 1900, 28-29 n. 70.

³¹⁷ West 1992, 330.

Mus. 5, 1133a

μετὰ δὲ Τέρπανδρον καὶ Κλονᾶν Ἀρχίλοχος παραδίδεται γενέσθαι .

Si tramanda che Archiloco visse dopo Terpandro e Clona.

Mus. 10, 1134d

Γλαῦκος γὰρ (fr. 3 Lanata) μετ'Ἀρχίλοχον φάσκων γεγενῆσθαι Θαλήταν, μεμιῆσθαι μὲν αὐτόν φησι τὰ Ἀρχιλόχου μέλη, ἐπὶ δὲ τὸ μακρότερον ἐκτεῖναι, καὶ Παίωνα καὶ Κρητικὸν ῥυθμὸν εἰς τὴν μελοποιίαν ἐνθεῖναι· οἷς Ἀρχίλοχον μὴ κεχρῆσθαι, ἀλλ'οὐδ' Ὀρφέα οὐδὲ Τέρπανδρον.

Glauco, infatti, riferendo che Taleta visse dopo Archiloco, afferma che egli imitò i canti di quest'ultimo, ampliandoli; introdusse nelle sue composizioni il ritmo peonico e cretico, dei quali non fece uso Archiloco né Orfeo né Terpandro.

Questa serie di informazioni, tutte raggruppate nei primi dieci capitoli, non è in contrasto con i dati che tradizionalmente sono stati utilizzati per collocare cronologicamente Archiloco³¹⁸. Stando a quanto si evince dai passi, egli operò dopo Terpandro e Clona e prima di Taleta. Bisogna chiarire, però, che tali coordinate temporali non sono indice di un lasso di tempo molto esteso. Terpandro (*terminus post quem* per Archiloco), secondo l'opinione della critica, fondò la prima *katastasis* musicale a Sparta plausibilmente tra il 676 ed il 673 a.C.³¹⁹, mentre Taleta (*terminus ante quem* di Archiloco) fu tra i maggiori esponenti della seconda *katastasis* musicale (*Mus.* 9, 1134b), istituita a pochi decenni dalla prima³²⁰. Data la poca distanza che intercorre tra questi poeti, credo che la figura di Archiloco sia da interpretarsi come un poeta intermedio, non soltanto da un punto di vista meramente temporale, ma anche da un punto di vista artistico: egli opera subito dopo Terpandro e Clona, che sono considerati gli iniziatori, rispettivamente, della citarodia e dell'aulodia, e funge da modello per Taleta³²¹. Già in questo capitolo del trattato l'espressione τὰ Ἀρχιλόχου μέλη potrebbe costituire un indizio significativo che depone a favore della sua attività come poeta lirico, oltre che come giambografo.

³¹⁸ Mi riferisco alla menzione che egli fa di Gige (fr. 19 West), che morì nel 652 a.C., e all'eclisse di sole del 7 aprile 648 a. C, cui il poeta allude in alcuni versi (fr. 122 West).

³¹⁹ Brelich 1969, 186-191; Barker 1984, 214 n. 65; Gostoli 1990, XIV e 84-86.

³²⁰ Gostoli 1990, 85; Ercoles 2009b, 157.

³²¹ In *Mus.* 7, 1133f, al contrario, di Archiloco si dice che non fu modello di Stesicoro: Στησίχορος ὁ Ἱμεραῖος οὐτ' Ὀρφέα οὐτε Τέρπανδρον οὐτ' Ἀρχίλοχον οὐτε Θαλήταν ἐμιμήσατο. Il passo verrà analizzato dettagliatamente nella sezione relativa a Stesicoro.

Veniamo, però, al passo più significativo sulla produzione archilochea, all'interno del quale sono elencate le innovazioni ritmiche a lui attribuite:

Mus. 28, 1141a

ἀλλὰ μὴν καὶ Ἀρχίλοχος τὴν τῶν τριμέτρων ῥυθμοποιίαν προσεξεῦρε καὶ τὴν εἰς τοὺς οὐχ ὁμογενεῖς ῥυθμοὺς ἔντασιν καὶ τὴν παρακαταλογὴν καὶ τὴν περὶ ταῦτα κροῦσιν· πρῶτῳ δ' αὐτῶν τὰ τ' ἐπὶ δὴ καὶ τὰ τετράμετρα καὶ τὸ [προ]κρητικὸν καὶ τὸ προσοδιακὸν ἀποδέδοται καὶ ἡ τοῦ ἥρωος αὐξήσις, ὑπ' ἐνίων δὲ καὶ τὸ ἐλεγεῖον, πρὸς δὲ τούτοις ἢ τε τοῦ ἱαμβείου πρὸς τὸν ἐπιβατὸν παίωνα ἔντασις καὶ ἡ τοῦ ἡϋξημένου ἥρωος εἷς τε τὸ προσοδιακὸν καὶ τὸ κρητικόν· ἐτι δὲ τῶν ἱαμβείων τὸ τὰ μὲν λέγεσθαι παρὰ τὴν κροῦσιν, τὰ δ' ᾄδεσθαι Ἀρχίλοχόν φασι καταδείξαι, εἴθ' οὕτω χρήσασθαι τοὺς τραγικοὺς ποιητάς, Κρέξον δὲ λαβόντα εἰς διθύραμβον [χρήσασθαι] ἀγαγεῖν.

Archiloco, poi, scoprì un ulteriore modello di composizione ritmica, quello in trimetri, le combinazioni di ritmi non omogenei e la *parakatalogè*, col relativo accompagnamento strumentale. Egli per primo introdusse gli epodi, i tetrametri, il cretico, il prosodico, l'allungamento del verso eroico e, secondo alcuni, anche il metro elegiaco; inoltre introdusse la combinazione del giambo col peone epibato e del verso eroico allungato col prosodico e col cretico. Ancora, si dice che fu Archiloco a indicare la pratica di recitare alcuni giambi con l'accompagnamento strumentale e di cantarne altri: questa maniera fu impiegata in seguito dai poeti tragici. Cresso accolse questa pratica e l'introdusse nei ditirambi.

Iniziamo subito col mettere in evidenza che le fonti di riferimento del trattatista non sono le stesse impiegate per le notizie relative ai primi capitoli³²², perché qui ad Archiloco è attribuita l'invenzione del cretico, diversamente da quanto affermato nel capitolo 10, dove tale innovazione è attribuita a Taleta³²³. Gostoli fa osservare che nel capitolo 28 lo Pseudo-Plutarco, avendo probabilmente come fonte Aristosseno, impiegava il termine τὸ κρητικόν nel senso di “ditrocheo”, riprendendolo dalla terminologia dei ritmi (secondo l'uso dei ritmicologi antichi³²⁴), mentre nel capitolo 10, che ha la sua fonte in Glauco di Reggio, lo stesso termine era tratto dal linguaggio metrico e inteso come una figura metrica di cinque more (πενταμορφή)³²⁵. Ad ogni modo, il lessico musicale e ritmico e gli argomenti trattati lasciano supporre che qui

³²² Eraclide Pontico e Glauco di Reggio.

³²³ In questo caso la fonte esplicita dello Pseudo-Plutarco è Glauco.

³²⁴ Gostoli 2011, 35.

³²⁵ Gostoli 1991, 436 e 2011, 35. Già Weil e Reinach si erano interrogati sulla possibile natura differente dei due tipi di cretico menzionati all'interno del trattato, avanzando l'ipotesi che nel primo caso potesse trattarsi di un cretico-peone, nel secondo, invece, di un cretico-ditrocheo (Weil-Reinach 1900, XXII).

la fonte del trattatista sia Aristosseno, come è stato in passato ipotizzato da Weil e Reinach³²⁶, o, meno probabilmente, Dionigi d'Alicarnasso il giovane³²⁷.

Come si evince dal passo preso in considerazione, tra le innovazioni attribuite ad Archiloco in ambito metrico-ritmico vi è innanzitutto la composizione ritmica (ῥυθμοποιία) dei trimetri. In merito a questa invenzione si è espresso Moore, il quale ritiene che doveva trattarsi di qualcosa di più della semplice resa metrica delle parole di una composizione: molto probabilmente, a detta dello studioso, Archiloco sviluppò un modo di mettere in musica i trimetri giambici³²⁸. Al poeta è attribuito anche il merito di aver combinato tra loro ritmi non omogenei³²⁹, e di avere introdotto per primo il trimetro giambico, e poi gli epodi, il tetrametro trocaico catalettico, il cretico, il prosodiaco, il verso eroico (allungato), il metro elegiaco.

Se tralasciamo il trimetro e il tetrametro, che erano destinati alla *performance* recitativa, ed il metro elegiaco – per i motivi discussi sopra – gli altri sono ritmi ampiamente utilizzati nella poesia lirica, il che conferma, a mio avviso, che Archiloco fosse conosciuto anche come poeta lirico. Del resto, subito dopo, è riferito che egli introdusse la pratica di recitare alcuni giambi con l'accompagnamento strumentale e di cantarne altri. Dal momento che la descrizione di questo tipo di *performance* musicale rivela un'alternanza di due modalità esecutive, Gostoli ritiene che non si trattasse di carmi monologici, ma di carmi responsoriali nei quali si trovavano in forma alternata il recitativo di un solista ed il canto di un coro³³⁰, quasi una sorta di *kommoi*.

Molto interessante, infine, è la menzione di un'altra innovazione attribuita ad Archiloco: la *parakatalogè*. Occorre osservare che le uniche due testimonianze relative ad essa sono il passo del *De Musica* in questione e un passo dei *Problemata* dello Pseudo-Aristotele, che riporto qui di seguito:

[Arist.] *Probl.* 19, 6.

Διὰ τί ἡ παρακαταλογὴ ἐν ταῖς ᾠδαῖς τραγικόν; ἢ διὰ τὴν ἀνωμαλίαν; παθητικὸν γὰρ τὸ ἀνωμαλὲς καὶ ἐν μεγέθει τύχης ἢ λύπης. τὸ δὲ ὀμαλὲς ἔλαττον γοῶδες.

³²⁶ Weil-Reinach 1900, XXII.

³²⁷ L'ipotesi risale a Westphal, il quale, però, la avanzava con molte riserve (Westphal 1865, 18).

³²⁸ Moore 2008, 154.

³²⁹ Si tratta di ritmi nei quali il rapporto fra tempo debole e tempo forte non è lo stesso, come ad esempio nel giambo (◡ –). Poco dopo nel testo, lo Pseudo-Plutarco elenca le principali combinazioni di ritmi non omogenei attribuite ad Archiloco: il giambo col peone epibato, il verso eroico allungato col prosodiaco e col cretico.

³³⁰ Gostoli 2011, 37 e n. 2.

Perché la *parakatalogé* nelle canzoni produce un effetto tragico? Forse per un contrasto? Del resto il contrasto anche in una situazione estrema di sventura e dolore è fonte di *pathos*. Invece la regolarità è meno espressiva.

Benché nessuno dei due passi offra una spiegazione esaustiva sulla natura della *parakatalogé*, la critica ha tentato di ricavarne una definizione. In particolare Barker, analizzando il passo dei *Problemata*, ha osservato che l'unico elemento che si può ricavare sulla *parakatalogé* è il suo effetto tragico (τί τραγικόν). Essa, secondo lo studioso, può essere intesa come una forma di recitativo accompagnato, qualcosa a metà tra il discorso e la canzone. Infatti, nel testo dei *Problemata* si afferma chiaramente che la *parakatalogé* ricorre nelle canzoni (ἐν ταῖς ᾠδαῖς) e che ottiene il suo effetto tragico per mezzo di un contrasto (ἀνωμαλία). Barker, dunque, ritiene che tale *anomalía* sia, presumibilmente, il contrasto tra lo stile melodico della canzone propriamente detta e il “canto” senza melodia della *parakatalogé*³³¹.

Fondamentale per la questione, tuttavia, è stato l'apporto di Moore, che giunge ad una conclusione simile a quella proposta da Barker, ma attraverso un'analisi più ampia delle fonti. Egli, in particolare, attraverso un ragionamento sull'etimologia del termine ha proposto di interpretare la *parakatalogé* come una *katalogé* – ossia una esecuzione recitata, senza melodia, di brani che normalmente sarebbero stati cantati o cantilenati – che si accosta all'accompagnamento strumentale, o che, più plausibilmente, è inserita all'interno di una *performance* melodica³³².

Infine, Sbardella in un recentissimo articolo afferma che la *parakatalogé* menzionata dallo Pseudo-Plutarco sembra essere “a sort of simple sung performance”, in contrapposizione a quanto emergerebbe dalla lettura di [Arist.] *Probl.* 19, 6, dove essa sarebbe descritta in termini opposti all'esecuzione cantata³³³. Tuttavia, mi pare che non sussistano elementi sufficienti per poter identificare la *parakatalogé* di Archiloco, menzionata in *Mus.* 28, 1141a, con una composizione cantata. Del resto, sembra molto convincente la proposta di Moore.

³³¹ Barker 1984, 234-235 nn. 183, 185, dove Barker definisce la *parakatalogé* “a form of accompanied recitative, somewhere between speech and song”.

³³² Moore 2008, 156-157. La tesi di Moore si basa su un ragionamento complesso e articolato. Per i dettagli cf. Moore 2008, 152-161.

³³³ Sbardella 2018 §10 n. 20.

2.8 La seconda *katastasis* musicale.

Dopo aver trattato le origini della citarodia e dell'aulodia, con i rispettivi *protoi heureteis* individuati in Terpandro e Clona, e dopo aver preso in considerazione la figura di Archiloco relativamente alla sua produzione lirica, è il momento di introdurre nel discorso la seconda *katastasis* musicale.

Come è noto, si tratta di un'istituzione spartana di poco successiva alla prima *katastasis* attribuita a Terpandro, i cui esponenti di spicco furono, stando alla testimonianza dello Pseudo-Plutarco, Taleta di Gortina, Senocrito di Locri, Senodamo di Citera, Polimnesto di Colofone e Sacada di Argo.

Il trattato pseudo-plutarco è prezioso, anche in questo caso, per due motivi. In primo luogo, grazie alla sua testimonianza, possiamo ricavare alcune informazioni relative agli elementi che hanno caratterizzato tale istituzione: innanzitutto, la riorganizzazione di alcune feste cittadine, come le Gimnopedie nella stessa Sparta, le Esposizioni in Arcadia e le Vestizioni ad Argo; inoltre, la spiccata tendenza a coltivare il canto corale³³⁴ e una diffusione sempre maggiore dell'aulodia³³⁵ e, di conseguenza, dell'impiego dell'aulo. Il trattato riporta alcune preziose notizie relative a coloro che sono menzionati in qualità di esponenti di spicco della seconda *katastasis*, che saranno analizzate nei paragrafi successivi.

2.8.1 Taleta.

In successione cronologica, Archiloco è seguito da Taleta (18.). Le notizie che otteniamo sul suo conto sono concentrate principalmente nei capitoli 9 e 10 e riguardano l'ambito biografico, cronologico e (stilisticamente parlando) la ritmoepica, di cui si parla nel capitolo 10 e sulla quale riceviamo informazioni dettagliate, grazie alla natura della fonte, Glauco di Reggio che, come ha sottolineato Ercoles, è in genere attento a cogliere nello stile compositivo dei musicisti e dei poeti greci la cronologia³³⁶.

Nel capitolo 9, accanto al nome di Taleta, compaiono anche quelli di altri musicisti (Senodamo di Citera, Senocrito di Locri, Polimnesto di Colofone e Sacada di Argo) che furono attivi in un periodo non lontano dal suo e che, come lui, furono organizzatori della seconda *katastasis*. Tutti questi saranno trattati nel corso della discussione. Per il momento, qui di seguito, pur proponendo la porzione di testo in cui essi sono presentati dal trattatista, mi

³³⁴ Ercoles 2013, 24.

³³⁵ Gostoli 2011, 38.

³³⁶ Ercoles 2009b, 161.

soffermerò in particolar modo sulle notizie inerenti a Taleta, rimandando ai paragrafi successivi la trattazione particolareggiata degli altri musicisti-poeti.

Mus. 9, 1134b-c = Thaletas T 7 Campbell (II p.324)

τῆς δὲ δευτέρας Θαλήτας τε ὁ Γορτύνιος καὶ Ξενόδαμος ὁ Κυθήριος καὶ Ξενόκριτος ὁ Λοκρὸς καὶ Πολύμνηστος ὁ Κολοφώνιος καὶ Σακάδας ὁ Ἀργεῖος μάλιστα αἰτίαν ἔχουσιν ἡγεμόνες γενέσθαι· τούτων γὰρ εἰσηγησαμένων τὰ περὶ τὰς Γυμνοπαιδίας τὰς ἐν Λακεδαιμόνι λέγεται κατασταθῆναι, <καὶ> τὰ περὶ τὰς Ἀποδείξεις τὰς ἐν Ἀρκαδίᾳ, τῶν τε ἐν Ἀργεὶ τὰ Ἐνδυμάτια καλούμενα. ἦσαν δ' οἱ μὲν περὶ Θαλήταν τε καὶ Ξενόδαμον καὶ Ξενόκριτον ποιηταὶ παιάνων.

Di una successiva organizzazione hanno fama di essere stati i principali promotori Taleta di Gortina, Senodamo di Citera, Senocrito di Locri, Polimnesto di Colofone e Sacada di Argo: sotto la spinta di costoro si dice siano state istituite le Gimnopedie a Sparta, le *Apodexeis* in Arcadia e i cosiddetti *Endymatia* ad Argo. I poeti della scuola di Taleta, Senodamo e Senocrito componevano peani.

Di Taleta, dunque, sappiamo – come accennato precedentemente – che fu tra i principali promotori della seconda *katastasis* musicale e che al suo nome (congiuntamente ai nomi di Senodamo e Senocrito) è associata una scuola di musica alla quale appartennero compositori di peani.

Le informazioni di natura biografica che emergono dal passo in analisi consentono sia implicazioni di natura cronologica, in quanto ci permettono di collocare l'attività poetica di Taleta nella prima metà del VII sec. a.C., sia deduzioni inerenti al genere musicale da lui praticato: il fatto che al suo nome si ricollegi una scuola di peani lascia supporre, infatti, che egli coltivasse tale genere musicale. Tuttavia, lo Pseudo-Plutarco non specifica se egli fosse citarodo o aulodo, né possiamo arguirlo con certezza dal fatto che il suo nome venga associato al genere del peana, che prevedeva diverse modalità di esecuzione a seconda del contesto: tendenzialmente il peana era un tipo di composizione corale, ma poteva anche essere cantato da un solista, e poteva, inoltre essere accompagnato dalla lira o dall'aulo o dalla sola voce³³⁷.

L'attiva partecipazione di Taleta alla seconda *katastasis*, una scuola che dava maggiore spazio all'aulodia e alla lirica corale³³⁸ e, inoltre, il fatto che egli venga ricollegato per certi aspetti ad Olimpo potrebbero indurre a ritenere che l'attività di Taleta fosse prevalentemente aulodica. La lettura del capitolo 10 può forse aiutare a fare luce sulla questione.

³³⁷ West 1992, 16.

³³⁸ Gostoli 2011, 38.

Mus. 10, 1134d-e = Thaletas T 8 Campbell (II p. 326)

καὶ περὶ Θαλήτα δὲ τοῦ Κρητὸς εἰ παιάνων γεγενῆται ποιητῆς ἀμφισβητεῖται. Γλαῦκος γάρ (fr. 3 Lanata) μετ' Ἀρχίλοχον φάσκων γεγενῆσθαι Θαλήταν, μεμιῆσθαι μὲν αὐτόν φησι τὰ Ἀρχιλόχου μέλη, ἐπὶ δὲ τὸ μακρότερον ἐκτεῖναι, καὶ Παίωνα καὶ Κρητικὸν ῥυθμὸν εἰς τὴν μελοποιίαν ἐνθεῖναι· οἷς Ἀρχίλοχον μὴ κεχρῆσθαι, ἀλλ' οὐδ' Ὀρφέα οὐδὲ Τέρπανδρον· ἐκ γὰρ τῆς Ὀλύμπου αὐλήσεως Θαλήταν φασὶν ἐξειργάσθαι ταῦτα καὶ δόξαι ποιητὴν ἀγαθὸν γεγονέναι.

Anche di Taleta di Creta è dubbio se sia stato autore di peani. Glauco, infatti, riferendo che Taleta visse dopo Archiloco, afferma che egli imitò i canti di quest'ultimo, ampliandoli; introdusse nelle sue composizioni il ritmo peonico e cretico, dei quali non fece uso Archiloco, né Orfeo, né Terpanandro. Si dice, infatti, che Taleta li abbia elaborati dalla musica per aulo di Olimpo, acquistando fama di valente poeta.

Il capitolo fornisce informazioni sulle innovazioni di Taleta in ambito di composizione ritmica. La cosa interessante è che, sebbene si dica che il suo modello fu Archiloco, si evidenzia anche una sua innovazione rispetto alla tradizione pienamente greca (quella che rispetta la linea di successione Orfeo-Terpanandro-Archiloco): Taleta innova, introducendo dei ritmi (il peonico ed il cretico³³⁹) che egli elabora – stando alle fonti cui fa riferimento il trattatista – prendendo le mosse da un'altra tradizione del passato, avvertita come non pienamente greca, cioè la musica per aulo di Olimpo³⁴⁰.

Tuttavia, questo tipo di innovazione, essendo limitata al ritmo, non deve per forza estendersi alla tipologia di strumento impiegato. E in effetti, dal passo si evince che Taleta si discostò dai suoi predecessori Orfeo, Terpanandro e Archiloco solo per quel che riguarda le scelte ritmiche, ma non per altri aspetti della composizione. Quindi è lecito pensare, come del resto è opinione diffusa tra gli studiosi³⁴¹, che anche Taleta si inserisca nella poetica di tradizione citaristica Orfeo-Terpanandro-Archiloco.

D'altronde, Plutarco, nella *Vita di Licurgo*, afferma esplicitamente che Taleta era ritenuto un ποιητῆς λυρικῶν μελῶν (Plut. *Lyc.* 4), dunque un poeta di componimenti lirici. Se l'aggettivo λυρικός sia da riferirsi nello specifico allo strumento "lira" oppure *lato sensu* al genere poetico praticato dai lirici – che impiegarono sia la lira che l'aulo nelle loro

³³⁹ Sull'interpretazione del ritmo cretico in questo contesto, si è già detto nel paragrafo su Archiloco (cf. § 2.7).

³⁴⁰ Ercoles 2009b, 161.

³⁴¹ Ercoles 2013, 549.

composizioni – non è possibile stabilirlo con certezza assoluta; tuttavia sono favorevole alla scelta di Campbell di tradurre l'espressione come “composer of songs for the lyre”.

Anche l'inizio del passo in questione merita attenzione, dal momento che il trattatista mette in dubbio quanto, invece, sembrava ovvio dal capitolo precedente, e cioè che Taleta fosse compositore di peani. Egli si fonda qui esplicitamente sulla testimonianza di Glauco di Reggio, secondo il quale, come abbiamo visto prima, Taleta avrebbe avuto come modello i μέλη di Archiloco e avrebbe innovato la tradizione ritmica attingendo dalla musica di Olimpo. Reputo, però, che il collegamento logico (γὰρ) tra il dubbio espresso dal trattatista (ἀμφισβητεῖται) e quanto affermato dalla sua fonte sia labile: potrebbe trattarsi di una deduzione arbitraria o anche di una scorretta interpretazione delle fonti.

L'ultima informazione che si ricava sul conto di Taleta in questo capitolo è di natura cronologica e ci aiuta, ancora una volta, a stabilire la successione di questi poeti lirici:

Mus. 10, 1134e = Thaletas T 3 Campbell (II p. 320)

πρεσβύτερον δὲ τῇ ἡλικίᾳ φησὶν ὁ Γλαῦκος Θαλήταν Ξενοκρίτου γεγονέναι.

Glauco riferisce che Taleta fu più vecchio per età di Senocrito.

Dopo una breve parentesi riguardo al carattere nobile della sua musica nel capitolo 12 Taleta compare direttamente nella sezione finale del trattato:

Mus. 42, 1146b-c = Thaletas T 4 Campbell (II p. 322)

Ὅτι δὲ καὶ ταῖς εὐνομωτάταις τῶν πόλεων ἐπιμελὲς γεγένηται φροντίδα ποιεῖσθαι τῆς γενναίας μουσικῆς, πολλὰ μὲν καὶ ἄλλα μαρτύρια παραθέσθαι ἔστι, Τέρπανδρον δ' ἂν τις παραλάβοι τὸν τὴν γενομένην ποτὲ παρὰ Λακεδαιμονίοις στάσιν καταλύσαντα, καὶ Θαλήταν τὸν Κρήτα, ὃν φασι κατὰ τι πυθόχρηστον Λακεδαιμονίοις παραγενόμενον διὰ μουσικῆς ἰάσασθαι ἀπαλλάξαι τε τοῦ κατασχόντος λοιμοῦ τὴν Σπάρτην, καθάπερ φησὶ Πρατίνας (*PMG* 713 III).

Fra le molte prove che si potrebbero addurre per dimostrare che le città meglio governate ebbero cura di coltivare la musica di genere nobile, potremmo citare il caso di Terpandro, che sedò una rivolta esplosa un tempo a Sparta, e quello di Taleta di Creta, di cui si dice che, giunto a Sparta in seguito a un responso dell'oracolo di Delfi, per mezzo della musica risanò la popolazione e liberò la città dalla morsa della pestilenza, come riferisce Pratina.

Il passo si richiama alla questione etica relativa al carattere più o meno nobile della musica. Che la musica di Taleta avesse un carattere nobile è già affermato all'inizio del trattato (capitolo 12), ma qui l'argomento è sostenuto da un aneddoto secondo il quale egli, grazie alla sua musica, avrebbe risanato la popolazione di Sparta da una pestilenza. Ovviamente, la vicenda ha in sé un alone di leggenda e rientra in una serie di aneddoti che attribuiscono capacità pacificatorie e guaritrici alla musica, come l'aneddoto su Terpandro³⁴² o quello che è narrato da Omero in *Il.* 1, 472-474, che pure sono riportati dal trattatista. Questo suo riferimento all'*Iliade* è interessante perché sembra che in tal modo il trattatista confermi, anche se indirettamente, la tradizione che voleva che Taleta fosse un compositore di peani, cosa che era stata messa in dubbio nel capitolo 10. Tenterò di dimostrarlo brevemente. Subito dopo l'aneddoto relativo a Taleta, il testo prosegue:

Mus. 42, 1146c

ἀλλὰ γὰρ καὶ Ὅμηρος τὸν κατασχόντα λοιμὸν τοὺς Ἕλληνας παύσασθαι λέγει διὰ μουσικῆς·
ἔφη γοῦν·

‘οἱ δὲ πανημέριοι μολπῇ θεὸν ἱλάσκοντο,
καλὸν ἀεῖδοντες παιήονα, κοῦροι Ἀχαιῶν,
μέλποντες Ἑκάεργον· ὁ δὲ φρένα τέρπετ' ἀκούων’

Anche Omero narra che il morbo che imperversava tra i Greci ebbe fine grazie alla musica; egli dice ‘tutto il giorno i figli degli Achei col canto e la danza, intonando un bel peana, onoravano il dio Lungisaettante; e quello, ascoltando, gioiva in cuor suo’.

Il nesso ἀλλὰ γὰρ καὶ, che istituisce un legame logico tra questo passo e quello precedente su Taleta, sembra confermare una connessione anche a livello contenutistico. E, in effetti, il trattatista, parafrasando Omero, pare riscontrare delle analogie tra la pestilenza che si era abbattuta su Sparta e il morbo che imperversava tra i Greci, e per corroborare l'aneddoto cita dei versi dell'*Iliade* in cui è espressamente menzionato il peana, genere associato all'idea di purificazione³⁴³. Se, dunque, i due passi sono connessi a livello logico e presentano un'analogia a livello contenutistico, si potrebbe supporre, seppur in via ipotetica, che la musica eseguita da Taleta fosse un peana. In questo caso, il dubbio espresso dal trattatista nel

³⁴² *Mus.* 42, 1146c e Filodemo (*Mus.* I 35, 35-46).

³⁴³ West 1992, 33.

capitolo 10 troverebbe, inconsapevolmente, una risposta fornita dal trattatista stesso nel capitolo 42.

2.8.2 Polimnesto di Colofone.

Sul conto di Polimnesto (19.) ricaviamo poche e brevi notizie di vario genere disseminate in tutto il trattato, dalla vita agli aspetti più tecnici della sua attività musicale. Eppure egli dovette essere un poeta di non poca importanza visto che fu menzionato sia da Alcmane che da Pindaro³⁴⁴, come lo stesso Pseudo-Plutarco riferisce:

Mus. 5, 1133b = Polymnestus T 2 Campbell (II p. 330)

τοῦ δὲ Πολυμνήστου καὶ Πίνδαρος (fr. 188 Sn.-M.) καὶ Ἀλκμᾶν (fr. 225 Calame) οἱ τῶν μελῶν ποιηταὶ ἐμνημόνευσαν.

Polimnesto è menzionato anche dai poeti lirici Pindaro e Alcmane.

Ancora una volta, lo Pseudo-Plutarco non costruisce un discorso sistematico, dal momento che, prima ancora di sapere chi fosse Polimnesto, veniamo a conoscenza delle forme poetiche da lui impiegate:

Mus. 3, 1132c = Polymnestus T 1 Campbell (II p. 330)

καὶ Πολύμνηστον τὸν Κολοφώνιον τὸν μετὰ τοῦτον (scil. Κλονᾶν) γενόμενον τοῖς αὐτοῖς χρῆσασθαι ποιήμασιν.

Anche Polimnesto di Colofone, che visse in un periodo successivo a quello di Clona, impiegò le stesse forme poetiche.

Il trattatista qui si riferisce ai versi epici ed elegiaci, gli stessi attribuiti dalla tradizione a Clona. Il fatto di vedere Polimnesto accostato a Clona per l'attività poetica fa intuire da subito che egli praticava prevalentemente l'aulodia, il che è poi esplicitamente riferito qualche capitolo dopo:

³⁴⁴ Ercoles 2009b, 159. Probabilmente l'intento dello Pseudo-Plutarco – o della sua fonte – consiste nel conferire autorevolezza a Polimnesto.

Mus. 10, 1134d = Polymnestus T 4 Campbell (II p. 332)

Καὶ Πολύμνηστος δ' αὐλοδικοὺς νόμους ἐποίησεν· εἰ δὲ τῷ Ὀρθίῳ νόμῳ <ἐν> τῇ μελοποιίᾳ κέχρηται, καθάπερ οἱ ἁρμονικοὶ φασιν, οὐκ ἔχομεν [δ'] ἀκριβῶς εἰπεῖν· οὐ γὰρ εἰρήκασιν οἱ ἀρχαῖοί τι περὶ τούτου.

Anche Polimnesto compose *nomoi* aulodici; non possiamo dire con precisione se egli avesse impiegato il *nomos Orthios* nel comporre le sue melodie, come affermano gli studiosi della scienza armonica, dal momento che gli antichi scrittori non riferiscono nulla al riguardo.

Del *nomos Orthios* si è già parlato nel capitolo su Olimpo³⁴⁵, relativamente alla sua paternità. Si è già detto, infatti, che non è prudente attribuirlo con ogni certezza al mitico auleta frigio, dal momento che nel trattato non c'è alcun riferimento esplicito che legghi tale composizione al suo nome.

Al contrario, le composizioni orzie sono associate al nome di Polimnesto due volte, nel capitolo 10 – come abbiamo appena verificato – e, prima, nel capitolo 9:

Mus. 9, 1134c = Polymnestus T 4 Campbell (II p. 332)

ἦσαν δ' οἱ μὲν περὶ Θαλήταν τε καὶ Ξενόδαμον καὶ Ξενοκρίτον ποιηταὶ παιάνων, οἱ δὲ περὶ Πολύμνηστον τῶν Ὀρθίων καλουμένων, οἱ δὲ περὶ Σακάδαν ἐλεγείων.

I poeti della scuola di Taleta, Senodamo e Senocrito componevano peani, quelli della scuola di Polimnesto i cosiddetti Orzii, e quelli della scuola di Sacada elegie.

Confrontando i due capitoli, possiamo constatare un'analogia evidente con il caso di Taleta: nel capitolo 9 al nome di Polimnesto è associata una scuola i cui membri avrebbero composto i “cosiddetti Orzii”, proprio come ai nomi di Taleta, di Senodamo e di Senocrito era associata una scuola di peani. Inoltre, allo stesso modo in cui nel capitolo 10 viene messo in dubbio che Taleta fosse un compositore di peani, anche di Polimnesto si dice che non si può essere certi che egli abbia impiegato il *nomos Orthios*. Lo stesso si verifica, come vedremo, nel caso di Senocrito.

È interessante notare il modo in cui il trattatista inserisce queste informazioni nel discorso: non c'è, infatti, nessuna indicazione nel testo che ci permetta di capire con certezza che nel passaggio da un capitolo all'altro la fonte cambia. Lo Pseudo-Plutarco potrebbe aver

³⁴⁵ Cf. § 1.2.3.

giustapposto due fonti diverse che affrontavano lo stesso argomento, ma contenevano informazioni in contrasto l'una con l'altra. Oppure si potrebbe prendere in considerazione l'ipotesi che ambedue le fonti fossero già contenute nella *Synagogè* eraclidea – la fonte principale per questa prima sezione – e che il trattatista abbia epitomato in modo non accorto il testo che aveva davanti.

Polimnesto è presentato, inoltre, come un innovatore nel campo musicale, un innovatore che però è capace di mantenere uno stile nobile, in modo da non risultare trasgressore³⁴⁶.

Mus. 12, 1135c (manca in Campbell)

Πολύμνηστος δὲ μετὰ τὸν Τερπάνδρειον τρόπον καινῶ ἐχρήσατο, καὶ αὐτὸς μέντοι ἐχόμενος τοῦ καλοῦ τύπου, ὡσαύτως δὲ καὶ Θαλήτας καὶ Σακάδας.

Polimnesto, dopo Terpandro, impiegò una nuova maniera, ma si attenne anch'egli al carattere nobile, come pure Talea e Sacada.

Tra le sue innovazioni lo Pseudo-Plutarco ricorda l'invenzione del modo ipolidio e l'aumento delle cosiddette ἔκλυσις ed ἐκβολή.

Mus. 29, 1141b = Polymnestus T 6 Campbell (II p. 334)

Πολυμνήστηρ δὲ τὸν θ' ὑπολύδιον νῦν ὀνομαζόμενον τόνον ἀνατιθέασι, καὶ τὴν ἔκλυσιν καὶ τὴν ἐκβολὴν πολὺ μείζω πεποιηκέναι φασὶν αὐτόν.

A Polimnesto viene attribuito il *tonos* ora denominato ipolidio e si dice che gli abbia aumentato molto l'*eklysis* e l'*ekbolè*³⁴⁷.

La determinazione temporale di contemporaneità, νῦν, si riferisce plausibilmente, qui come nel resto del trattato, alle forme e ai contesti esecutivi della musica tra la fine del V e il IV sec. a.C., il che si spiega se si tiene conto del fatto che lo Pseudo-Plutarco utilizza per lo più fonti risalenti a quel periodo³⁴⁸. Inoltre, l'affermazione relativa al fatto che “ora” – e quindi tra V e IV sec. a.C. – il modo è denominato ipolidio, implica che anticamente, all'epoca di Polimnesto, tale modo dovesse avere un altro nome. Dell'Ipidio West dice che il suo nome

³⁴⁶ Ercoles 2009b, 159.

³⁴⁷ Ballerio traduce τὸν θ' ὑπολύδιον νῦν ὀνομαζόμενον τόνον “il modo ora denominato ipolidio”. Io preferisco lasciare, almeno per il momento, il calco della parola greca, per motivi che saranno spiegati a breve. Per i significati di ἔκλυσις e di ἐκβολή cf. il Glossario alla fine di questo lavoro.

³⁴⁸ Meriani 2003, 56.

fu creato per una sistemazione astratta delle tonalità³⁴⁹ e che esso non è attestato come un modo di epoca classica, ma che probabilmente prese quel nome per un parallelismo, affinché, al pari del modo frigio e di quello dorico, che avevano come modi corrispondenti l'ipofrigio e l'ipodorico (entrambi una quarta sotto le rispettive scale di partenza), anche il modo lidio avesse un proprio corrispettivo³⁵⁰.

Quindi, con quale modo antico dovrebbe identificarsi questo ὑπολύδιος νῦν ὀνομαζόμενος τόνος? Sempre West osserva che, nel periodo classico, tra le specie d'ottava³⁵¹ elaborate da Eratocle (V sec. a.C.) ne era menzionata una che portava il nome di "ipolidia", che corrispondeva alla scala lidia di Damone (V sec. a.C.)³⁵². Dal momento che in *Mus.* 8, 1133f si dice espressamente che al tempo di Polimnesto (VII sec. a.C.) esisteva il τόνος lidio (τόνων γοῦν τριῶν ὄντων κατὰ Πολύμνηστον καὶ Σακάδαν, τοῦ τε Δωρίου καὶ Φρυγίου καὶ Λυδίου) si potrebbe ipotizzare che il τόνος ὑπολύδιος del capitolo 29 sia da intendersi in riferimento alla scala eratoclea e sia quindi identificabile con la più antica scala lidia conosciuta da Damone.

Abbiamo visto che Eratocle visse nel V sec. a.C. e che le fonti utilizzate dallo Pseudo-Plutarco sono per lo più di V e IV sec. a.C. È quindi ipotizzabile che tali fonti conoscessero e commentassero le sette scale codificate da Eratocle.

Del resto, il capitolo 29 sembra essere di natura aristossenica³⁵³ e Aristosseno è a conoscenza di Eratocle, dal momento che lo menziona nei suoi *Elementa Harmonica*, criticandone l'operato. Non è assurdo, quindi, ipotizzare che questo ὑπολύδιος νῦν ὀνομαζόμενος τόνος si ritrovasse in un altro trattato di matrice aristossenica, tenuto presente per questa sezione dallo Pseudo-Plutarco, e che si riferisse alla scala eratoclea.

L'unica perplessità sta nel fatto che, trattandosi di un contesto aristossenico, qui τόνος dovrebbe assumere il significato di tonalità³⁵⁴, che veicola un concetto sicuramente più tecnico delle specie d'ottava attribuite ad Eratocle. In tal caso cambierebbe profondamente la natura di questo *tonos hypolydios* che, identificandosi con il *tonos hypolydios* di Aristosseno³⁵⁵, finirebbe con l'avere una struttura scalare diversa da quella della scala eratoclea. È pur vero, però, che lo Pseudo-Plutarco spesso utilizza i termini musicali in modo

³⁴⁹ West 1992, 183 n. 92.

³⁵⁰ West 1992, 228.

³⁵¹ Cf. il Glossario alla fine di questo lavoro.

³⁵² West 1992, 227-228.

³⁵³ Meriani 2003, 79.

³⁵⁴ Cf. il Glossario alla fine di questo lavoro.

³⁵⁵ Il *tonos hypolydios* è una scala che si trova ad un intervallo di quarta sotto la scala *Lydia* nel sistema delle scale codificato da Aristosseno (cf. Da Rios 1954, 54 n. 1).

improprio: basti pensare al capitolo 8, dove *τόνος* è usato come sinonimo improprio di *ἁρμονία*, nel suo significato di “modo musicale”³⁵⁶.

Riassumendo, abbiamo due possibilità: immaginare che *τόνος ὑπολύδιος* si riferisca alla scala eratoclea e che in questo contesto, come in altri, lo Pseudo-Plutarco impieghi il termine aristossenico *τόνος* in modo improprio; oppure interpretare *τόνος ὑπολύδιος* in senso aristossenico e quindi come qualcosa di diverso dalla scala ipolidia eratoclea identificata con quella lidia damoniana. La prima ipotesi è suggestiva ma labile, perché dal testo, così come lo leggiamo, non si ricavano indizi evidenti. È certamente più prudente propendere per la seconda ipotesi. Resta il fatto che non è possibile avere la certezza assoluta.

Molto poco, invece, si può dire dell'*eklysis* e dell'*ekbolè*. Sappiamo da Aristide Quintiliano che l'*eklysis* è come un intervallo discendente di 3/4 di tono e che l'*ekbolè* è come un intervallo ascendente di 5/4 di tono; Bacchio, nella sua *Eisagogè* (Is. 300, 17-20; 301, 20; 302, 6 Jan) aggiunge che *eklysis* ed *ekbolè* ricorrono solo nel genere enarmonico. Ad ogni modo, si tratta solo di alterazioni degli intervalli normali e non di veri e propri intervalli, alterazioni che Polimnesto, probabilmente, prese ad utilizzare in modo più frequente rispetto al passato³⁵⁷. De Simone ritiene che non si possa escludere che l'espressione *ἔκλυσιν καὶ τὴν ἐκβολὴν πολὺ μείζω πεποικέναι* possa riferirsi non all'incremento dell'impiego di questi intervalli, ma a qualche forma di ampliamento del loro spazio intervallare³⁵⁸.

L'ultimo passo su Polimnesto riguarda dei *nomoi* che secondo la critica venivano considerati innovativi³⁵⁹.

Mus. 5, 1133a = Polymnestus T 2 Campbell (II p. 330)

γεγονέναι δὲ καὶ Πολύμνηστον ποιητὴν, Μέλητος τοῦ Κολοφωνίου υἱόν, ὃν [Πολύμνηστόν]

*** τε καὶ Πολυμνήστην νόμους ποιῆσαι.

(Altri autori riferiscono che) ci fu anche un poeta di nome Polimnesto, figlio di Meleto di Colofone, che scrisse i *nomoi* Polimnesti.

Il passo qui riportato presenta un problema testuale, perché nei codici si legge Πολύμνηστόν τε καὶ Πολυμνήστην. Tale lezione è stata mantenuta da Weil e Reinach e da Lasserre, mentre è stata emendata in Πολύμνηστόν δὲ καὶ Πολυμνήστιον da Volkmann.

³⁵⁶ Cf. il Glossario alla fine di questo lavoro.

³⁵⁷ Barker 1984, 235 n. 188.

³⁵⁸ De Simone 2011, 87 n. 5.

³⁵⁹ Ercoles 2009b, 159.

Ziegler, invece, ha pensato di espungere il nome Πολύμνηστον e di supporre una lacuna prima di τε καὶ Πολυμνήστην, lacuna che Pohlenz propone di integrare con < ἄλλους >. Weil e Reinach non hanno ritenuto necessario emendare il testo, perché hanno supposto che il secondo *nomos*, il Polimneste, fosse semplicemente dedicato alla sorella di Polimnesto. Ballerio non tiene in considerazione la proposta di Ziegler, pur riportandola nel testo a fronte greco, e traduce “i *nomoi* Polimnesti”³⁶⁰. Ercoles, invece, menziona i due *nomoi* separatamente, come *nomos* Polimnesto e *nomos* Polimneste, spiegando che, anche se non è fornito nessun dato in merito all’armonia e al ritmo specifici, se ne intuisce il carattere innovativo che li rendeva bene individuabili. A questi *nomoi*, inoltre, sarebbero riconducibili i *Polimnesteia*³⁶¹, canti di V sec. a.C., considerati lascivi da Cratino (fr. 338 K.-A.) e criticati da Aristofane (*Eq.* 1287). L’atto di associare il nome di Polimnesto a dei canti trasgressivi e differenti dalla melopea tradizionale può essere indice del fatto che la sua figura, nel V sec., doveva effettivamente essere percepita come innovativa, come, del resto, afferma lo Pseudo-Plutarco in *Mus.* 12, 1135c: si tratta, comunque, di un carattere innovativo che conservò uno stile nobile, nel rispetto della tradizione.

2.8.3 Sacada.

Tra gli esponenti della seconda *katastasis* musicale è annoverato anche Sacada (20.)³⁶². Contrariamente a quanto si verifica per gli altri musicisti, le notizie sul suo conto, direttamente legate alla sua attività poetica e musicale, sono tutte concentrate nei capitoli 8 e 9, mentre nel capitolo 12 egli è solo menzionato *en passant* insieme ad altri musicisti già trattati precedentemente (Terpandro, Polimnesto, Taleta), dei quali si sottolinea la capacità di mantenere uno stile nobile nonostante le innovazioni in ambito musicale.

Mus. 8, 1134a-b = Sacadas T 1 Campbell (III p. 202)

γέγονε δὲ καὶ Σακάδας <ὁ> Ἀργεῖος ποιητὴς μελῶν τε καὶ ἐλεγείων μεμελοποιημένων· ὁ δ’ αὐτὸς καὶ αὐλητὴς ἀγαθὸς καὶ τὰ Πύθια τρις νενικηκὼς ἀναγέγραπται· τούτου καὶ Πίνδαρος μνημονεύει (fr. 269 Sn.-M.)· τόνων γοῦν τριῶν ὄντων κατὰ Πολύμνηστον καὶ Σακάδαν, τοῦ τε Δωρίου καὶ Φρυγίου καὶ Λυδίου, ἐν ἐκάστῳ τῶν εἰρημένων τόνων στροφὴν ποιήσαντά φασι

³⁶⁰ Cf. *supra*.

³⁶¹ Gli scoli ad Aristofane li ricollegano a Polimnesto di Colofone: Πολυμνήστεια μέλη Πολυμνήστου Κολοφωνίου· κιθαρωδὸς δὲ ἦν οὗτος· Κρατῖνος “καὶ Πολυμνήσκει’ αἰεῖδει, μουσικὴν τε μανθάνει” (*Schol. Vet. Aristoph. Eq.* 1287a)

³⁶² Cf. *Mus.* 9, 1134c.

τὸν Σακάδαν διδάξαι ᾄδειν τὸν χορὸν Δωριστὶ μὲν τὴν πρώτην, Φρυγιστὶ δὲ τὴν δευτέραν, Λυδιστὶ δὲ τὴν τρίτην· καλεῖσθαι δὲ Τριμερῇ τὸν νόμον τοῦτον διὰ τὴν μεταβολήν.

Anche Sacada d'Argo fu compositore di versi lirici ed elegiaci posti in musica. Egli fu inoltre un valente auleta ed è attestato che riportò tre volte la vittoria agli agoni pitici. Costui è ricordato anche da Pindaro. Al tempo di Polimnesto e di Sacada esistevano tre modi musicali: dorico, frigio e lidio. Si dice che Sacada compose una strofa in ciascuno dei suddetti modi e istruì il coro a cantare la prima in dorico, la seconda in frigio e la terza in lidio; questo *nomos* fu chiamato *Trimerès* per il passaggio da un modo musicale all'altro.

Sulla base di questo passo vorrei fare alcune osservazioni: la prima è di carattere cronologico, strettamente legata alle vittorie di Sacada negli agoni pitici. È Pausania, infatti, a fornire le date precise delle vittorie riportate da Sacada (582, 578, 574 a.C.)³⁶³. Lo Pseudo-Plutarco, invece, non le riporta esplicitamente. Tuttavia, che questo poeta abbia conseguito la prima vittoria pitica non prima dell'inizio del VI sec. a.C. è arguibile implicitamente anche dal *De Musica*: lo Pseudo-Plutarco, infatti, poco prima di parlare delle tre vittorie di Sacada, riferisce che egli fu un valente auleta e sappiamo che, mentre nel VII sec. a.C. le competizioni degli agoni pitici interessavano solo i citarodi, fu nella prima parte del VI sec. a.C. che esse iniziarono a contemplare anche altri eventi musicali³⁶⁴.

Un'altra osservazione riguarda, più nello specifico, l'attività di aulodo di Sacada. Come Polimnesto, anche Sacada dovette essere una figura di spicco nel panorama della musica di VII-VI sec. a.C., e dovette avere una certa rinomanza se, come afferma lo stesso Pseudo-Plutarco, fu ricordato da Pindaro (fr. 269 Sn.-M.)³⁶⁵. Stando a quanto è affermato nel passo, la sua attività musicale si espletava nell'ambito dell'aulodia, per mezzo di composizioni liriche ed elegiache poste in musica: un aspetto, questo, che lo avvicina molto a Clona, ponendolo, anche se implicitamente, in una linea di successione speculare a quella che lega Terpandro e Taleta.

Ancora un'altra osservazione si può fare in merito all'attribuzione a Sacada di un *nomos*, la cui interpretazione è particolarmente controversa. Di esso, infatti, non si conosce il nome esatto, dal momento che in questo capitolo la lezione dei codici è τριμερῇ, mentre nel capitolo 4 figura la lezione τριμελῇ. Sulla base di quest'ultima lezione, Burette ha emendato il testo del capitolo 8, sostituendo al termine τριμερῇ il termine τριμελῇ. L'emendazione è stata

³⁶³ Paus. 10, 7, 3.

³⁶⁴ West 1992, 19.

³⁶⁵ Ercoles 2009b, 159.

accettata dalla critica: Weil e Reinach, per esempio, sono a favore della congettura *τριμελῆ* perché il vocabolo non è attestato altrove (*lectio difficilior*) e perché la congettura “explique très bien la genèse de la légende étymologique contenue dans le paragraphe précédent, car *melos* est parfois synonyme de *harmonia*”³⁶⁶. E in effetti, la particolarità di questo *nomos* consiste proprio nel fatto che esso è caratterizzato da tre armonie differenti (Dorica, Frigia e Lidia).

Barker guarda con sospetto alla spiegazione etimologica che verrebbe così fornita dallo Pseudo-Plutarco perché sostiene che si tratti di un tipo di modulazione troppo libera, che è piuttosto caratteristica della musica del tardo V sec. a.C. Egli non respinge, però, la possibilità che si trattasse di un brano diviso in tre sezioni. Ercoles aggiunge che probabilmente ognuna di queste sezioni era caratterizzata da un certo metro, ritmo e tema³⁶⁷.

Anche Ballerio accoglie la correzione di Burette e, pur lasciando inalterato il testo greco tradito dai manoscritti (che riproduce l'edizione di Ziegler), nella traduzione sostituisce *τριμερῆ* con *τριμελῆ*, sottolineando però, sulla scorta del commento di Barker, il fatto che l'etimologia attribuita al nome non corrisponderebbe a verità perché ai tempi di Sacada non si conosceva ancora il meccanismo della modulazione (*μεταβολή*) che permetteva di passare da un'armonia ad un'altra³⁶⁸.

Di altro parere, invece, è De Simone, che utilizza proprio la descrizione del *nomos Trimelès* – unitamente ad altri elementi musicali descritti nel trattato – per argomentare la possibilità di anticipare cronologicamente alcuni fenomeni che sono generalmente attribuiti alla rivoluzione musicale del V sec. a.C.³⁶⁹ Relativamente a questo *nomos*, la studiosa tiene a sottolineare che la sua intenzione non è quella di stabilire l'autenticità della sua struttura arcaica, descritta in termini di modulo poliarmonico tripartito, ma, appunto, solamente “la rilevazione della sua attribuzione a compositori che precedono di parecchio l'avvento della cosiddetta rivoluzione musicale”³⁷⁰.

Secondo il parere di Weil e Reinach, le caratteristiche di questo *nomos*, così come le presenta lo Pseudo-Plutarco nel capitolo 8, sarebbero in contraddizione con quanto era stato precedentemente affermato nel capitolo 6 riguardo alla natura dei *nomoi* citarodici di stile terpandro³⁷¹. Di questi ultimi il trattatista dice che non erano soggetti a modulazioni di ritmi

³⁶⁶ Weil-Reinach 1900, 26-27 n. 63.

³⁶⁷ Ercoles 2009b, 160.

³⁶⁸ Ballerio 2000, 37 e n. 62.

³⁶⁹ De Simone 2011, 83-96.

³⁷⁰ De Simone 2011, 93.

³⁷¹ Weil-Reinach 1900, 26.

e armonie e conservavano ognuno la propria intonazione, mentre il *nomos Trimelès* si configura come un componimento armonicamente instabile, nel quale si alternano, per mezzo della modulazione, tre diverse armonie. Anche Lasserre guarda con sospetto a questa informazione³⁷². Tuttavia, osserva correttamente De Simone, il riferimento a questa modulazione non è realmente in contrasto con l'affermazione relativa all'assenza di modulazioni nei *nomoi* terpandrei che rimasero tali fino all'età di Frinide³⁷³. A ciò aggiungerei che l'apparente discrepanza è dovuta alla natura intrinseca del tipo di *nomos*: quello terpandreo, infatti, è citarodico e si presta molto più difficilmente alle modulazioni, a causa della natura dello strumento utilizzato. Il *nomos Trimelès*, invece, è aulodico, dunque, si presta più facilmente alla modulazione, che si può realizzare attraverso l'apertura di qualche foro aggiuntivo sullo strumento³⁷⁴.

Hagel, attraverso un attento quanto complesso confronto tra il sistema di notazione greco e le scale musicali descritte da Aristide Quintiliano – risalenti ad un periodo molto antico³⁷⁵ –, ha dimostrato che, tra queste, la Dorica, la Frigia e la Lidia³⁷⁶ hanno in comune la nota più alta e ha affermato, in un secondo momento, che soltanto l'utilizzo dell'aulo può aver dato un simile impulso, a causa della conformazione dello strumento³⁷⁷.

Le precedenti riflessioni di Hagel mi spingono, seppur in via ipotetica, a non ritenere infondato che il *nomos* attribuito a Sacada dallo Psudo-Plutarco prevedesse la modulazione tra *harmoniai*, anche solo allo stato germinale. Se è vero, infatti, che nelle scale dorica, frigia e lidia la nota più alta coincideva, allora proprio questa coincidenza potrebbe aver favorito un principio di modulazione tra di esse.

Resta da chiedersi, a questo punto, quale sia il *trait d'union* tra l'ipotesi avanzata da Hagel in merito a queste tre scale e i dati che emergono dal brano pseudo-plutarco riguardo al *nomos Trimelès*. Prima di tutto, c'è l'elemento cronologico: dal momento che le scale elencate da Aristide risalgono ad un periodo molto antico, non è da escludere l'idea che esse

³⁷² Lasserre 1954, 159.

³⁷³ De Simone 2011, 92 n. 3. Anche in Pisani 2017, 2988 n. 44 si sostiene l'idea che il riferimento alla modulazione in questo passo sia inequivocabile.

³⁷⁴ Per un approfondimento su questa capacità di modulazione cf. West 1992, 87.

³⁷⁵ Si tratta del sistema scalare risalente ad un periodo in cui si era ancora alla ricerca di un principio di fondo comune per quelle che Hagel definisce “‘irregular’ classic scales” (Hagel 2010, 17) ossia le *harmoniai* “already used by ‘the very ancient’ and implied in Plato’s *Republic*” (Hagel 2010, 18).

³⁷⁶ Si tenga presente che secondo Hagel la Lidia sarebbe da identificarsi con la scala che Aristide chiama Mixolidia.

³⁷⁷ Hagel 2010, 34-38.

siano le stesse che caratterizzano il suddetto *nomos Trimelès*³⁷⁸. In secondo luogo, c'è un dato tecnico: Hagel sostiene che sia stata proprio la natura dell'aulo a determinare e favorire la coincidenza delle note più alte tra le varie scale e il *nomos Trimelès* è appunto aulodico.

A questo punto, una puntualizzazione di carattere lessicale è necessaria: la critica, nell'analizzare la struttura del *nomos Trimelès*, ha spesso parlato di “modulazione tra armonie”. Eppure nel testo greco compare il termine τόvoς. Ciò è dovuto al fatto che, come si è visto, in alcune occasioni lo Pseudo-Plutarco impiega tale termine aristossenico in modo improprio, caricandolo del significato più complesso di ἀρμονία, nell'accezione di “modo musicale”. Dal momento che questo *nomos* è collocato in un periodo di gran lunga precedente alla sistematizzazione aristossenica dei τόνοι, è appunto consigliabile, qui, intendere il termine τόvoς nell'accezione impropria di ἀρμονία³⁷⁹.

Infine, mi sembra opportuna una breve riflessione sulla natura della fonte che funge da modello per questo capitolo. Poiché si tratta della prima sezione del dialogo, infatti, la fonte di riferimento dovrebbe essere la *Synagogè* di Eraclide. Tuttavia, fanno sorgere una certa perplessità i nomi assegnati ai *tonoi*³⁸⁰, e cioè Frigio, Dorico e Lidio, perché sappiamo da Ateneo (14, 624e) che per Eraclide le armonie erano la Dorica, l'Eolica e la Ionia, mentre la Frigia e la Lidia non erano degne di essere definite armonie³⁸¹. L'affermazione dello Pseudo-Plutarco, dunque, è in contrasto con l'opinione eraclide. Barker ritiene, piuttosto, che essa rimonti alla tradizione aristossenica³⁸².

2.8.4 Senodamo e Senocrito.

Gli ultimi due poeti annoverati tra i protagonisti della seconda *katastasis* musicale nel *De Musica* sono Senodamo di Citera (21.) e Senocrito di Locri. Sul conto del primo le notizie sono davvero minime, e sono tutte pervenute grazie alla testimonianza dello Pseudo-Plutarco (*Mus.* 8, 1134a-b): sappiamo, così, che questo poeta della seconda *katastasis* per alcuni fu compositore di peani, come Taleta, per altri, invece, compositore di iporchemi³⁸³. Come è accaduto per Taleta, anche per Senodamo il trattatista offre due tradizioni in merito al genere

³⁷⁸ In questo caso, possiamo immaginare che la fonte dello Pseudo-Plutarco – plausibilmente di V-IV sec. a.C. – sia viziata dal classico ragionamento per cui un'invenzione che è percepita come più antica rispetto all'attualità viene associata ad un personaggio illustre dalla cronologia piuttosto alta.

³⁷⁹ Cf. anche Fongoni 2011, 158; Pisani 2017, 2988 n. 43.

³⁸⁰ Si ricordi che in questo caso il termine è da intendersi come sinonimo di ἀρμονία.

³⁸¹ Si tenda presente, come è stato già indicato precedentemente, che questa informazione è riportata da Ateneo, il quale, però, la riferisce al terzo libro del *Perì Mousikès* di Eraclide, senza menzionare la *Synagogè* cui, invece, lo Pseudo-Plutarco fa esplicito riferimento nel suo trattato. Abbiamo già detto che Gottschalk avanza alcune ipotesi in merito (cf. § 1.1 e Gottschalk 1980, 133 n. 21).

³⁸² Barker 1984, 213 n. 62.

³⁸³ Pratinas *PMG* 713 II, Ath. 1, 15d.

poetico da lui praticato. Solo che, nel caso del primo, lo Pseudo-Plutarco non segnala esplicitamente il cambiamento della sua fonte³⁸⁴, mentre nel caso di Senodamo ciò avviene (la fonte alternativa è indicata nella persona di Pratina (*PMG* 713 II).

Sul conto di Senocrito di Locri (22.) il *De Musica* offre le principali informazioni tra le poche in nostro possesso a proposito di questo poeta³⁸⁵. Tuttavia, si tratta pur sempre di notizie poco esaustive, al punto che, se ci limitiamo ad esse, non siamo in grado di costruire un discorso organico sul suo conto.

Le modalità di informazione sono simili a quelle impiegate per Taleta: anche il suo nome è associato a una scuola in cui si componevano peani (capitolo 9), il che lascia intendere che Senocrito componesse peani egli stesso. Nel capitolo 10, invece, si mette in dubbio che Senocrito sia stato compositore di peani e si afferma, invece, che i suoi carmi erano da alcuni definiti ditirambi perché si riteneva che avesse trattato temi eroici in forma narrativa.

Mus. 10, 1134e (manca in Campbell)

περὶ δὲ Ξενοκρίτου, ὃς ἦν τὸ γένος ἐκ Λοκρῶν τῶν ἐν Ἰταλίᾳ, ἀμφισβητεῖται εἰ παιάνων ποιητὴς γέγονεν· ἡρωϊκῶν γὰρ ὑποθέσεων πράγματα ἔχουσῶν ποιητὴν γεγονέναι φασὶν αὐτόν· διὸ καὶ τινὰς διθυράμβους καλεῖν αὐτοῦ τὰς ὑποθέσεις.

Di Senocrito, nativo di Locri, è incerto se sia stato autore di peani. Si dice che costui abbia composto racconti eroici provvisti di azione. Perciò alcuni chiamano ditirambi le sue composizioni.

Senocrito, a questo punto, era autore di peani o di ditirambi? La critica ha tentato di risolvere la questione, analizzando i passi pseudo-plutarchei alla luce di un frammento papiraceo di Pindaro (fr. 140b Sn.-M.) nel quale è menzionato “uno dei Locresi” che viene identificato, appunto, con Senocrito³⁸⁶.

Ἴων[
ἀοιδ[ὰν κ]αὶ ἀρμονίαν
αὐλ[οῖς ἐ]πεφράσ[ατο
τῶ[ν τε Λο]κρῶν τις, [οἷ τ' ἀργύλοφον]
5 π[ᾶρ Ζεφυρί]ου κολώ[ναν]

³⁸⁴ Abbiamo visto precedentemente che non è sicuro che la fonte per la notizia relativa a Taleta sia Glauco.

³⁸⁵ Massimilla 2011a, 181.

³⁸⁶ Fileni 1987, 18 e Massimilla 2011a, 180.

ν[αῖον ὑπὲρ]ρ Αὐσονία[ς ἀλός
 λι[παρὰ πόλ]ις ἀνθ[ηκ-
 οῖον [ῶ]χημα λιγ[υ καὶ εὐπλε-
 κες ὁ[.]όν πατήρ[να
 Ἀπόλλωνί τε καὶ
 10 [ἄρμενον.

...
 Trovò con l'aulo
 un canto e un modo musicale
 uno dei Locresi
 5 che abitavano presso il colle Zefirio
 dalla bianca cima, sul mare Ausonio.
 Splendida è la città. Dedicò
 quale carro sonoro (e ben connesso)
 ... un peana,
 ad Apollo e ...
 10 appropriato.

(Trad. M. Fileni)

Gigante mette in evidenza due punti di questo frammento. Il primo riguarda il v. 3, dove si trova il termine αὐλ[οῖς che, secondo lo studioso, può essere indizio del fatto che la seconda *katastasis* musicale fosse caratterizzata dall'impiego dell'aulo. Il secondo, strettamente connesso con la questione dei peani e dei ditirambi, interessa il v. 9, dove si legge πατήρ[: proprio questo termine lacunoso, a seguito dell'integrazione πατήρ[να di Garrod, ha indotto Gigante a vedere in Senocrito un autore di peani³⁸⁷.

Lo studioso, cercando di conciliare la fonte pseudo-plutarchea con quella pindarica, prende posizione a favore della proposta di Mancuso di considerare Senocrito non un compositore di ditirambi piuttosto che di peani, bensì un “riformatore” o “innovatore” del peana, anche se, aggiunge Gigante, sfuggono i termini della sua riforma³⁸⁸.

Fileni, che si inserisce nella discussione qualche anno dopo Gigante, è riuscita a fornire un quadro esaustivo del problema³⁸⁹, individuando il perno della questione non tanto e non solo nel testo del *De Musica* in sé, quanto nella “difficile situazione in cui venne a trovarsi

³⁸⁷ Gigante 1983, 588-589.

³⁸⁸ Gigante 1983, 588s., con riferimento a Mancuso 1914, 315.

³⁸⁹ Fileni 1987, 21-32.

l'editoria alessandrina, quando carmi composti in età arcaica dovevano essere assegnati ai diversi generi letterari": una situazione, anzi, forse addirittura precedente – a detta della studiosa – al periodo alessandrino, e che si era presentata già verso la fine del V sec. a.C. (periodo di cui il trattatista, attraverso le sue fonti principali, si fa portavoce)³⁹⁰.

Fileni, dunque, condividendo un'opinione di Pickard-Cambridge e Privitera³⁹¹, ritiene plausibile che nel V sec. a.C. i carmi di Senocrito non venissero più recepiti facilmente come peani perché, trattando argomenti mitici, potevano essere assimilati al ditirambo, genere che nel V sec. a.C. soppiantò le altre forme di poesia corale³⁹².

In seconda istanza, la studiosa avanza un'ipotesi secondo la quale la produzione poetica di Senocrito potrebbe essere stata interessata da entrambi i generi, peana e ditirambo, ed il passo del *De Musica* rifletterebbe proprio questa realtà³⁹³. Ad ogni modo, questa incertezza potrebbe dipendere anche dall'impiego di fonti differenti per la stesura del capitolo 9 da un lato, e del capitolo 10 dall'altro³⁹⁴.

Recentemente, Steiner si è concentrata su un altro aspetto del frammento pindarico, prendendo in considerazione la similitudine del peana con il carro (οἶον [ὄ]χημα λιγ[υ καὶ εὐπλε/κες ὁ[.]όν παύρο[να... / Απόλλωνί τε καὶ... / ἄρμενον). La studiosa tiene a sottolineare che questa metafora è spesso utilizzata da Pindaro per esprimere le proprie capacità poetiche, oltre ad essere, in due casi, connessa alla ricerca di novità³⁹⁵. Nel caso specifico di Senocrito, ella ritiene che l'intento di Pindaro sia quello di promuovere le peculiarità della sua poesia, come dimostrerebbero anche gli aggettivi λιγ[ύ ed εὐπλε / κές³⁹⁶.

Dal confronto del frammento pindarico citato con un altro passo di Pindaro (*Ol.* 10, 13s.) e il relativo scolio (*schol.* Pind. *O.* 10, 18b D.) si ricava un dato che dal *De Musica* non emerge, e cioè che a Senocrito è attribuita l'invenzione di un modo musicale. In Pind. *O.* 10, 13s., infatti, si proclama che "Esattezza" governa la città di Locri Epizefirî e che i suoi abitanti hanno a cuore la Musa Calliope (νέμει γὰρ Ἀτρέκεια πόλιν Λοκρῶν Ζεφυρίων, / μέλει τέ σφισι Καλλιόπα): lo scolio relativo, nel confermare quanto si dice nel passo, aggiunge che

³⁹⁰ Fileni 1987, 22.

³⁹¹ Questi studiosi ritengono che nel *De Musica*, anche quando si parla di ditirambi, in realtà si tratti di peani, definiti ditirambi perché la teoria dei generi letterari classificava come tali i carmi di soggetto mitico (Pickard-Cambridge 1962², 10 s., Privitera 1957, 99 s. e 1965, 29).

³⁹² Fileni 1987, 22-23.

³⁹³ Fileni 1987, 24.

³⁹⁴ Del resto, Pickard-Cambridge ritiene che le notizie relative a Senocrito siano una parentesi derivata da una fonte non meglio definita ed inserita dal trattatista all'interno del resoconto che Glauco fa di Taleta (cf. Pickard-Cambridge 1962², 11 n. 1).

³⁹⁵ Per la discussione sulla metafora del carro, cf. Steiner 2016, 134 e n. 16 per la relativa bibliografia.

³⁹⁶ Per un approfondimento cf. Steiner 2016, 135 ss.

esiste un modo locrese (ἁρμονία Λοκριστί) allestito da Senocrito e allega alcune parole, attribuendole a Callimaco (fr. inc. sed. 669 Pf.)³⁹⁷:

ὅς < > Ἰταλὴν ἐφράσαθ' ἁρμονίην

che ... escogitò l'armonia italica

(Trad. G. Massimilla)

Dunque, anche il confronto con il frammento callimacheo – come ha fatto notare Ferrari – fa luce sul testo del fr. 140b M., perché rende plausibile l'integrazione del v. 3 con il termine Ἰταλάν (ἁρμονίαν ... αὐλ[οῖς ἐ]πεφράσ[ατ' Ἰταλάν)³⁹⁸.

Per concludere, questi passi – insieme allo scolio – aggiungono un'informazione preziosa riguardo all'attività musicale di Senocrito, informazione ancora più interessante se si volge l'attenzione alla parte iniziale del fr. 140b M. dove compare l'etnico Ἴων[(‘‘ionio’’), sulla base del quale molti studiosi hanno supposto che Pindaro contrapponesse all'armonia ionia quella italica inventata dal poeta locrese³⁹⁹.

Schroeder, infatti, ha proposto l'integrazione Ἴων[ίδος ἀντίπαλον μοῖσας (‘‘antagonista della musa ionia’’), che è accolta con favore e sostenuta da Ferrari⁴⁰⁰. E a supporto di questa integrazione gioca il fatto che la medesima opposizione tra Musa e armonia si riscontra in un epigramma di Onesto dove si leggono le parole φεῦ Μούσης ἔμπαλιν ἁρμονίης (AP 9, 250, 2), e anche in un frammento dell'*Asclepio* di Teleste (PMG 806, 2s.: Λυδὸν ὃς ἄρμοσε πρῶτος / Δωρίδος ἀντίπαλον μούσας)⁴⁰¹.

Tornando al testo del *De Musica*, dalla sua lettura ricaviamo anche una informazione d'ordine cronologico:

Mus. 10, 1134e = Thaletas T 3 Campbell (II p. 320)

πρεσβύτερον δὲ τῇ ἡλικίᾳ φησὶν ὁ Γλαῦκος Θαλήταν Ξενοκρίτου γεγονέναι.

Glauco riferisce che Taleta fu più vecchio per età di Senocrito.

³⁹⁷ Massimilla 2011a, 180-181.

³⁹⁸ Ferrari 1990, 232s.

³⁹⁹ Rutherford 2001, 384, Massimilla 2011a, 182, Steiner 2016, 134.

⁴⁰⁰ Ferrari 1990, 232.

⁴⁰¹ Massimilla 2011a, 182, n. 57.

Senocrito, dunque, fu più giovane di Taleta. Massimilla ha specificato che la cronologia relativa di Senocrito rispetto ad altri poeti non è esente da difficoltà⁴⁰². Anche Campbell ha segnalato un problema cronologico che interessa i protagonisti della seconda *katastasis*⁴⁰³. Dalla panoramica proposta sulla base di tutte le informazioni ricavate da Campbell, emerge un quadro cronologico non troppo coerente, che pone pressappoco sulla stessa linea temporale (quella della seconda *katastasis* e delle *Gymnopaediae*) poeti che probabilmente operarono in periodi leggermente differenti – in particolar modo Sacada⁴⁰⁴.

Comunque sia, la recenziorità di Senocrito rispetto a Taleta non deve necessariamente fare intendere che i due poeti siano vissuti in periodi molto distanti tra loro. Anche Clona è considerato più giovane di Terpandro, ma vive e opera pressappoco nel suo stesso periodo. Si può dunque affermare, con Fileni, che Senocrito fu un contemporaneo più giovane di Taleta⁴⁰⁵.

⁴⁰² Cf. Massimilla 2011a, 181.

⁴⁰³ Cf. Campbell 1988, 325 n. 2.

⁴⁰⁴ Cf. Campbell 1988, 324-325 n. 3.

⁴⁰⁵ Fileni 1987, 13.

3. I POETI “CANONICI” E LASO DI ERMIONE

Dal commento sui poeti della prima e della seconda *katastasis* si evince l'interesse dello Pseudo-Plutarco per quei poeti minori che non sono stati inclusi nel canone alessandrino dei nove poeti lirici. Benché non sia stato possibile per tutti questi poeti mettere a punto un quadro completo e coerente, abbiamo visto che non è da sottovalutare l'importanza delle informazioni ricavabili dal trattato.

Data la situazione, ci aspetteremmo di trovare altrettante informazioni, se non addirittura di più, sui poeti lirici compresi nel suddetto canone. Ma, contrariamente alle aspettative, ciò non è sempre vero. Dei nove poeti che i filologi alessandrini hanno inserito nel canone, infatti, sono pochi quelli presi maggiormente in considerazione: Anacreonte e Ibico, ad esempio, non sono menzionati neanche una volta; i nomi di Bacchilide, Simonide e Saffo compaiono nel testo solo di sfuggita; anche Alceo è citato una sola volta.

Diversa è la situazione per Alcmane, Stesicoro e Pindaro, dei quali lo Pseudo-Plutarco riporta sia testimonianze che citazioni: le prime sono utili soprattutto per reperire informazioni sulle innovazioni di questi poeti in ambito musicale; le seconde hanno la caratteristica di fornire spesso notizie su altri poeti.

3.1 Alcmane e un riferimento a Corinna.

Il caso di Alcmane (23.) esemplifica bene quanto si è detto su testimonianze e citazioni nel *De Musica*. Per quel che riguarda le testimonianze, si tratta essenzialmente di informazioni in merito alle innovazioni ritmiche – come in *Mus.* 12, 1135c – e a quelle più propriamente musicali.

Mus. 12, 1135c = Alcman T 21 Campbell (II p. 352)

καὶ γὰρ οὗτοι κατὰ γε τὰς ῥυθμοποιίας καινοί, οὐκ ἐκβαίνοντες μὲν<τοι> τοῦ καλοῦ τύπου. ἔστι δὲ <καί> τις Ἀλκμανικὴ καινοτομία καὶ Στησιχόρειος, καὶ αὗται οὐκ ἀφεστῶσαι τοῦ καλοῦ.

Costoro (Taleta e Sacada), pur introducendo delle novità, non si allontanarono dalla nobiltà di stile. Ci furono anche le innovazioni di Alcmane e di Stesicoro, ma anch'esse non abbandonarono il carattere nobile.

Ercoles fa notare che l'asserzione è molto generica e non è possibile rilevare dei dati che ci permettano di capire nel dettaglio quali siano state queste innovazioni⁴⁰⁶. Lasserre ipotizza che il riferimento del trattatista fosse all'introduzione di ritmi non esametrici: del resto, la maggior parte dei versi di Alcmane a noi pervenuta è caratterizzata da dimetri e trimetri trocaici, o da tetrametri dattilici⁴⁰⁷.

Una seconda testimonianza, che riguarda più nello specifico l'aspetto musicale, proviene da Platone, il quale sapeva che da Alcmane furono composti molti parteni, in armonia dorica, ma anche in questo caso non ci è dato sapere di più.

Mus. 17, 1136f = Alcman T 15 Campbell (II p. 348)

οὐκ ἠγνώνει δ'ὅτι πολλὰ Δώρια Παρθένεια [ἄλλα]⁴⁰⁸ Ἀλκμᾶνι καὶ Πινδάρῳ καὶ Σιμωνίδῃ καὶ Βακχylίδῃ πεποιήται, ἀλλὰ μὴν καὶ ὅτι προσόδια καὶ παιᾶνες.

(Platone) sapeva che molti partenii furono composti da Alcmane, Pindaro, Bacchilide nell'*harmonia* dorica, nonché canti processionali e peani.

Le citazioni di Alcmane all'interno del trattato sono due. Una è al capitolo 5, dove il lirico funge da fonte per testimoniare, insieme a Pindaro, l'esistenza di Polimnesto:

Mus. 5, 1133a = Alcman *PMGF* 145 = fr. 225 Calame

τοῦ δὲ Πολυμνήστου καὶ Πίνδαρος (fr. 188 Sn.-M.) καὶ Ἀλκμᾶν οἱ τῶν μελῶν ποιηταὶ ἐμνημόνευσαν.

Anche Pindaro e Alcmane, poeti di canti lirici, menzionarono Polimnesto⁴⁰⁹.

Weil e Reinach consideravano questo dato molto importante, poiché ritenevano che la menzione di Polimnesto da parte di Alcmane consentisse di abbassare sensibilmente la datazione di quest'ultimo, che già molti antichi facevano risalire ad un periodo alto nel VII sec. a.C. Dall'edizione critica di Ziegler si evince che Müller, invece, ha espunto il nome

⁴⁰⁶ Ercoles 2009b, 163.

⁴⁰⁷ Lasserre 1954, 162.

⁴⁰⁸ [ἄλλα] è espunto da Burette.

⁴⁰⁹ Ballerio traduce più liberamente "Polimnesto è menzionato anche dai poeti lirici Pindaro e Alcmane". In questa sede ho preferito una traduzione più fedele alla struttura grammaticale.

Ἀλκμάν, sostituendolo con la congettura Ἀλκαῖος⁴¹⁰. In realtà, la menzione di Polimnesto di Colofone da parte di Alcmane non induce necessariamente a ritenere che quest'ultimo sia vissuto dopo Polimnesto. I due poeti potrebbero essere stati pressappoco contemporanei, dal momento che Polimnesto è considerato uno degli esponenti della seconda *katastasis* musicale che, come abbiamo avuto modo di vedere, si è sviluppata verso la fine della prima metà del VII sec. a.C.

La seconda e ultima citazione di Alcmane, invece, riguarda il dio Apollo:

Mus. 14, 1136b = Alcman *PMGF* 51 = fr. 219 Calame

ἄλλοι δὲ καὶ αὐτὸν τὸν θεὸν φασιν αὐλῆσαι, καθάπερ ἱστορεῖ ὁ ἄριστος μελῶν ποιητὴς Ἀλκμάν.

Altri affermano che il dio stesso suonò l'aulo, come racconta Alcmane, il migliore dei poeti lirici.

Questa affermazione, in realtà, è solo la parte conclusiva di un tema più ampio: si tratta del capitolo 14, che coincide con la sezione iniziale del discorso di Soterico, il secondo interlocutore del dialogo.

Mus. 14, 1135e-f

ὑπομνήσω δὲ τοῦθ' ὅτι τοῖς ἀναγεγραμμένοις μόνον κατακολουθήσας πεποιήται τὴν δεῖξιν. ἡμεῖς δ' οὐκ ἄνθρωπὸν τινα παρελάβομεν εὐρετὴν τῶν τῆς μουσικῆς ἀγαθῶν, ἀλλὰ τὸν πάσαις ταῖς ἀρεταῖς κεκοσμημένον θεὸν Ἀπόλλωνα. οὐ[τε] γὰρ Μαρσύου ἢ Ὀλύμπου ἢ Ὑάγνιδος, ὥς τινες οἴονται, εὖρημα ὁ αὐλός, μόνη δὲ κιθάρα Ἀπόλλωνος, ἀλλὰ καὶ αὐλητικῆς καὶ κιθαριστικῆς εὐρετῆς ὁ θεός.

Tuttavia voglio ricordarvi che egli (Lisia) nella sua esposizione si è attenuto soltanto alle testimonianze scritte, mentre la tradizione insegna che non un uomo fu lo scopritore dei doni benefici della musica, ma Apollo, la divinità dotata di ogni perfezione. Non è vero che soltanto la cetra appartiene ad Apollo, come alcuni pensano attribuendo l'invenzione dell'aulo a Marsia, Olimpo o Iagni: Apollo è lo scopritore di entrambe le arti, sia quella di suonare l'aulo sia quella di suonare la cetra.

⁴¹⁰ Ziegler-Pohlenz 1966³, 5. Si potrebbe ipotizzare, forse, che la scelta di questo critico fosse legata proprio a questioni cronologiche, dal momento che Alceo è vissuto sicuramente successivamente, anche se di poco, a Polimnesto. Ad ogni modo, questa resta una proposta isolata. Nessuno studioso ha attribuito ad Alceo un frammento in cui sia menzionato Polimnesto.

La sezione iniziale del capitolo introduce una tradizione orale, alternativa alle testimonianze scritte proposte da Lisia nella prima parte del dialogo (*Mus.* 5, 1132f), secondo la quale il dio Apollo sarebbe stato lo scopritore, oltre che dell'arte citaristica, anche di quella auletica⁴¹¹.

Per sostenere questa tradizione alternativa, lo Pseudo-Plutarco, nella seconda parte del capitolo, menziona, da un lato, alcune testimonianze che attestavano l'utilizzo dell'aulo durante alcune cerimonie rituali in onore del dio, e, dall'altro, una testimonianza iconografica, ossia una statua di Apollo Delio che, secondo la descrizione proposta nel trattato, aveva nella mano destra l'arco e nella sinistra le Cariti provviste ognuna di uno strumento musicale: una la lira, un'altra la *syrinx* e un'altra ancora gli auli.

Mus. 14, 1136a

καὶ ἡ ἐν Δήλῳ δὲ τοῦ ἀγάλματος αὐτοῦ ἀφίδρυσις ἔχει ἐν μὲν τῇ δεξιᾷ τόξον, ἐν δὲ τῇ ἀριστερᾷ Χάριτας, τῶν τῆς μουσικῆς ὀργάνων ἐκάστην τι ἔχουσιν· ἡ μὲν γὰρ λύραν κρατεῖ, ἡ δ' αὐλούς, ἡ δ' ἐν μέσῳ προσκειμένην ἔχει τῷ στόματι σύριγγα· ὅτι δ' οὗτος οὐκ ἐμὸς ὁ λόγος (Eurip. fr. 484 Kannicht) *** Αντικλείδης <ἐν τοῖς Δηλιακοῖς> (*FGrH* 334 F 52) καὶ Ἰστρος ἐν ταῖς Ἐπιφανείαις (*FGrH* 140 F 14) περὶ τούτων ἀφηγήσαντο.

Anche la statua di Apollo eretta a Delo ha nella mano destra l'arco e nella sinistra le Grazie, ciascuna con uno strumento musicale: una tiene la lira, l'altra gli auli e quella che sta in mezzo ha alla bocca la *syrinx*. Il fatto che questa non sia una storia inventata da me, è dimostrato da quanto affermano sull'argomento Anticlides e Istros nelle *Epifanie*.

Partendo da un problema relativo al modo in cui questa statua è descritta da varie fonti⁴¹², Manuela Giordano ha analizzato il capitolo, incentrando l'attenzione sul rapporto del dio Apollo con i vari strumenti, quale emerge dalla tradizione letteraria⁴¹³. Le osservazioni della studiosa sono interessanti e offrono uno spunto di riflessione anche per l'individuazione della fonte impiegata per questo capitolo.

⁴¹¹ La traduzione di Ballerio, peraltro piuttosto libera, segue l'edizione critica di Ziegler, che corregge le lezioni dei codici in due luoghi: la prima è οὔτε che lo studioso sostituisce con la congettura οὐ; la seconda è οὐ μόνη δὲ κιθάρα, alla quale egli preferisce la congettura di Weil e Reinach, che espungono la negazione οὐ. A favore della lezione dei codici è, invece, Conti Bizzarro il quale preferisce mantenere intatto il testo (οὔτε γὰρ Μαρσίου ἢ Ὀλύμπου ἢ Ὑάγνιδος, ὥς τινες οἴονται, εὔρημα ὁ αὐλός, οὐ μόνη δὲ κιθάρα Ἀπόλλωνος, ἀλλὰ καὶ αὐλητικῆς καὶ κιθαριστικῆς εὐρετῆς ὁ θεός) individuando da parte dello Pseudo-Plutarco una volontà di ribadire che Apollo non inventò la sola cetra, ma l'aulo e la cetra a un tempo, per mezzo della correlazione tra οὔτε e οὐ, che darebbe un forte rilievo al secondo membro della frase (cf. Conti Bizzarro 1994, 260).

⁴¹² Tra queste ricordiamo Paus. 3, 23, 2-5.

⁴¹³ Giordano 2011, 59-71.

Prima di tutto, Giordano ha messo in evidenza il fatto che la descrizione della statua fatta dallo Pseudo-Plutarco è difforme rispetto ad altre pervenuteci per mezzo di fonti diverse, che non attestano la presenza di strumenti musicali nelle mani delle Cariti, eccezion fatta per una tessera plumbea di età tardo-ellenistica. Quest'ultimo dato ha indotto alcuni studiosi a ipotizzare un successivo intervento integrativo di età tardo-ellenistica, che avrebbe coinvolto proprio il gruppo delle Cariti⁴¹⁴. Del resto, lo stesso Pseudo-Plutarco menziona come fonti di riferimento due autori del periodo tardo-classico ed ellenistico: Anticlido, di IV sec. a.C., e Istro, di III sec. a.C., autore delle *Epifanie di Apollo*.

Giordano, dopo avere analizzato prima il legame di Apollo con la lira e con l'arco e poi quello con il dio Pan e con la *syrinx*, si concentra su quello con il dio Dioniso e con l'aulo, definendo "decisamente sincretistico" l'assorbimento di questo strumento nella sfera di Apollo. L'aulo, infatti, è tradizionalmente considerato estraneo non solo agli ambienti apollinei ma addirittura agli ambienti greci, ed è avversario per eccellenza della lira, considerata invece di ambiente greco⁴¹⁵.

Subito dopo, la studiosa distingue due fasi della tradizione e della genealogia relative all'aulo: una prima fase risalente al VI sec. a.C., da lei definita "eroico-leggendaria", per la quale gli inventori dello strumento e dell'arte auletica sarebbero Iagni o Marsia oppure Olimpo⁴¹⁶. Una seconda fase risalente, invece, al V sec. a.C. nella quale l'invenzione della tradizione si sposta dal mondo eroico-leggendario a quello degli dèi⁴¹⁷.

A tal proposito, Giordano, da un lato, ribadisce un dato ben noto, e cioè che la divinità collegata per eccellenza all'aulo è Dioniso, che è il dio dei satiri come Marsia e, inoltre, è il dio straniero per antonomasia, legato alla sfera estatico-orgiastica. Dall'altro lato, invece, la studiosa ritiene che il *De Musica* si faccia portavoce della tendenza a fare di Apollo il *protos heuretès* in tutti i campi della musica, una tendenza che sarebbe emersa già a partire dal IV sec. a.C.⁴¹⁸ Ciò rende plausibile, come del resto ipotizzavano già Weil e Reinach, che la fonte di questo passo fosse un autore di epoca alessandrina⁴¹⁹.

In questo contesto, la menzione di Alcmane ha una sua specifica funzione, resa esplicita dall'aggettivo ἄριστος legato al nome del poeta: lo scopo è evidentemente quello di avvalorare la tradizione orale proposta da Soterico. Inoltre, l'espressione ὁ ἄριστος μελῶν

⁴¹⁴ Micheli 1995, 14 e Giordano 2011, 60-61.

⁴¹⁵ Giordano 2011, 66.

⁴¹⁶ Cf. *Mus.* 5, 1132f.

⁴¹⁷ Giordano 2011, 66-68.

⁴¹⁸ Giordano 2011, 69.

⁴¹⁹ Weil-Reinach 1900, XX.

ποιητής, legata al nome di Alcmane – e non al nome di Pindaro, come ci si aspetterebbe – potrebbe indurre a ritenere che, in questo caso, il significato dell’aggettivo ἄριστος si accosti al concetto di “antico”: probabilmente, il fatto che Alcmane sia il più antico dei poeti lirici canonici ha determinato, come conseguenza, che gli venisse attribuita da parte del trattatista – o da parte della fonte da lui consultata – anche la qualità di *aristos*.

Per integrare l’informazione sull’attività auletica del dio Apollo, ricavata da Alcmane, lo Pseudo-Plutarco riporta anche una notizia attribuita a Corinna (24.) secondo la quale il dio imparò da Atena a suonare l’aulo:

Mus. 14, 1136b = Corinna *PMG* 668

ἡ δὲ Κόριννα καὶ διδασκῶναι φησι τὸν Ἀπόλλω ὑπ’ Ἀθηνᾶς αὐλεῖν.

Corinna riferisce che Apollo imparò da Atena a suonare l’aulo.

Putroppo, nulla di più è possibile ricavare sul conto di Corinna. Possiamo limitarci a segnalare che la notizia attribuita alla poetessa è diverge dalla più diffusa tradizione secondo la quale Atena avrebbe rifiutato l’aulo⁴²⁰.

3.2 Alceo.

La stessa funzione di avvalorare la tradizione orale proposta da Soterico la riveste un altro poeta del canone. Si tratta di Alceo (25.) che, all’interno del trattato, è menzionato solo in questa occasione.

Mus. 14, 1135f = Alcaeus fr. 307 Voigt

οὐ[τε] γὰρ Μαρσίου ἢ Ὀλύμπου ἢ Ὑάγνιδος, ὥς τινες οἴονται, εὖρημα ὁ αὐλός, μόνη δὲ κιθάρα Ἀπόλλωνος, ἀλλὰ καὶ αὐλητικῆς καὶ κιθαριστικῆς εὐρετῆς ὁ θεός. δῆλον δ' ἐκ τῶν χορῶν καὶ τῶν θυσιῶν ἃς προσῆγον μετ' αὐλῶν τῷ θεῷ, καθάπερ ἄλλοι τε καὶ Ἀλκαῖος ἐν τινι τῶν ὕμνων (fr. 307 Voigt) ἱστορεῖ.

Non è vero che soltanto la cetra appartiene ad Apollo, come alcuni pensano attribuendo l’invenzione dell’aulo a Marsia, Olimpo o Iagni: Apollo è lo scopritore di entrambe le arti, sia

⁴²⁰ Cf. p. es. Ath. 14, 616e. L’episodio è narrato anche da Melanippide (*PMG* 758) e trova un ulteriore riscontro nell’arte scultoria, con il gruppo in bronzo di Mirone, raffigurante Atena nell’atto di gettare lo strumento che viene poi colto dal sileno Marsia, posizionato alle spalle della dea. Per una discussione approfondita sull’importanza di tale mito e sul ruolo dell’aulo nell’Atene del V sec. a.C. cf. Wilson 1999, 58-95.

quella di suonare l'aulo sia quella di suonare la cetra. Questo risulta evidente dai cori e dalle cerimonie sacrificali condotte davanti al dio con l'accompagnamento degli auli, come ricordano vari autori, tra cui Alceo in uno dei suoi inni.

Come si vede, siamo dinanzi alla citazione indiretta di un inno di Alceo, che gli studiosi hanno identificato all'unanimità con il fr. 307 Voigt, che esordiva così:

ὦναξ Ἀπολλων, παῖ μεγάλῳ Δίῳς (fr. 307a Voigt).

Oh signore Apollo, figlio del grande Zeus.

Di tale carme di Alceo si sono purtroppo conservati solo questo verso iniziale e un altro brandello. Che si tratti di un peana lo sappiamo da Imerio, che ne fa una parafrasi all'interno di una sua orazione (fr. 307c Voigt):

Him. Or. 48, 10-11

ἐθέλω δὲ ὑμῖν καὶ Ἀλκαίου τινὰ λόγον εἰπεῖν, ὃν ἐκεῖνος ἤσεν ἐν μέλεσι παιᾶνα γράφων Ἀπόλλωνι. ἐρῶ δὲ ὑμῖν οὐ κατὰ τὰ μέλη τὰ Λέσβια, ἐπεὶ μηδὲ ποιητικός τις ἐγώ, ἀλλὰ τὸ μέτρον αὐτὸ λύσας εἰς λόγον τῆς λύρας. ὅτε Ἀπόλλων ἐγένετο, κοσμήσας αὐτὸν ὁ Ζεὺς μίτρα τε χρυσῇ καὶ λύρα, δούς τε ἐπὶ τούτοις ἄρμα ἐλαύνειν – κύκνοι δὲ ἦσαν τὸ ἄρμα – εἰς Δελφοὺς πέμπει <καὶ> Κασταλίας νάματα, ἐκεῖθεν προφητεύοντα δίκην καὶ θέμιν τοῖς Ἑλλήσιν. ὁ δὲ ἐπιβάς ἐπὶ τῶν ἁρμάτων ἐφῆκε τοὺς κύκνους ἐς Ὑπερβορέους πέτεσθαι. Δελφοὶ μὲν οὖν, ὡς ἤσθοντο, παιᾶνα συνθέντες καὶ μέλος, καὶ χοροὺς ἡθέων περὶ τὸν τρίποδα στήσαντες, ἐκάλουν τὸν θεὸν ἐξ Ὑπερβορέων ἐλθεῖν· ὁ δὲ ἔτος ὅλον παρὰ τοῖς ἐκεῖ θεμιστεύσας ἀνθρώποις, ἐπειδὴ καιρὸν ἐνομοθέτει καὶ τοὺς Δελφικοὺς ἡχῆσαι τρίποδας, αὐθις κελεύει τοῖς κύκνοις ἐξ Ὑπερβορέων ἀφίπτασθαι.

Voglio riferirvi anche un racconto di Alceo, che egli cantò in versi lirici, scrivendo un peana per Apollo. Ve lo racconterò, però, non sotto forma dei canti lesbii, poiché non sono un poeta, ma sotto forma di racconto, libero dal metro lirico. Quando Apollo nacque, Zeus, avendolo adornato con una mitra d'oro e una lira, e avendogli donato in aggiunta a questi oggetti anche un carro di cigni perché lo guidasse, lo inviò a Delfi e presso le fonti Castalie, perché in quel luogo annunciasse la giustizia e la legge ai Greci. Ma quello, essendo salito sul carro, lasciò che i cigni volassero verso gli Iperborei. E gli abitanti di Delfi, quando ne vennero a conoscenza, avendo composto un peana ed un canto e avendo disposto cori di giovinetti attorno al tripode,

pregarono che il dio tornasse dagli Iperborei: e quello, dopo aver dato oracoli per un anno intero lì tra quegli uomini, poiché decretò che fosse opportuno che anche i tripodi delfici risuonassero, ordinò nuovamente ai cigni di fare ritorno in volo via dagli Iperborei.

L'identificazione tra il fr. 307 Voigt ed il passo del *De Musica* alla luce della parafrasi di Imerio sembra fondata. Se si dà per certo che Imerio si riferisce a questa composizione, allora il fr. 307 deve essere l'inizio di un peana per Apollo. Del resto, lo Pseudo-Plutarco fa riferimento ad uno degli "inni" di Alceo e, quindi, dal momento che il peana è un tipo di inno specificamente destinato ad Apollo, nulla vieta di supporre la corrispondenza tra questo frammento e la testimonianza riportata dallo Pseudo-Plutarco, il quale, probabilmente, ha impiegato il termine più generico ὕμνος al posto del più specifico παιάν, poiché non avvertiva alcuna differenza di significato tra i due.

D'altro canto, però, nell'orazione di Imerio l'unico strumento associato ad dio Apollo è la lira, mentre in nessun luogo del testo è menzionato l'aulo. Si possono, a questo punto, formulare due ipotesi: lo Pseudo-Plutarco si riferisce ad un altro inno di Alceo, andato del tutto perduto; oppure, l'informazione relativa all'invenzione dell'arte auletica da parte di Apollo era contenuta in un punto più avanzato del testo, che Imerio non tenne in considerazione nella sua orazione.

3.3 Stesicoro.

Alla figura di Stesicoro (26.) si fa riferimento tre volte all'interno del trattato. I passi in questione mettono in risalto un aspetto molto importante della sua arte, al quale non sempre è stato dato rilievo dalla critica moderna: quello musicale. Come ha affermato Barker, infatti, raramente gli studiosi di musica hanno rivolto l'attenzione a Stesicoro, dal momento che tendono a considerarlo più come poeta che come musicista⁴²¹. Tuttavia, è noto che nell'antichità era dato molto valore all'aspetto musicale delle composizioni stesicoree: lo dimostra, da un lato, il fatto che nell'Atene del tardo V sec. a.C. esse fossero ancora tenute in grande considerazione e ammirate; dall'altro, il fatto che le informazioni su Stesicoro veicolate dalle fonti di V-IV sec. a.C. dello Pseudo-Plutarco⁴²² trattino tematiche essenzialmente musicali. Come spesso si verifica nel trattato, tali informazioni non sono fornite in modo dettagliato e limpido, il che, se da un lato lascia sempre spazio a dubbi di

⁴²¹ Barker 2001, 7.

⁴²² Eraclide Pontico, Glauco di Reggio e, probabilmente, Aristosseno.

interpretazione, ha quanto meno permesso alla critica di ragionare sulle problematiche relative a tale aspetto della produzione poetica stesicorea.

I tre passi che interessano il poeta lirico fanno capo rispettivamente ad Eraclide Pontico, a Glauco di Reggio e, probabilmente, ad Aristosseno. Alla base di ognuno di questi passi stanno le visioni che i tre antichi studiosi avevano della storia complessiva della musica⁴²³. In ognuno di essi, quindi, è affrontato un aspetto differente dell'arte musicale di Stesicoro. Il primo, quello tratto dalla *Synaagoge* eraclideia (*Mus.* 3, 1131f-1132c = Heracl. Pont. fr. 157 Wehrli), è stato già in parte analizzato relativamente alle origini mitiche della citarodia e a Terpanandro. Esso fornisce uno spunto di riflessione stimolante, che induce a rivedere e in parte reinterpretare, congiuntamente all'analisi di altri dati, la tradizionale ascrizione di Stesicoro al novero dei lirici corali.

Dal secondo passo, la cui fonte esplicita risulta essere Glauco di Reggio (*Mus.* 7, 1133e = Glauc. Rheg. fr. 2 Lanata), si ricava un'informazione sul modello seguito da Stesicoro.

Infine, l'ultimo passo (*Mus.* 12, 1135c), di probabile ascendenza aristossenica, accenna alle innovazioni metriche apportate da Stesicoro, senza tuttavia entrare nel dettaglio.

La netta distinzione tra gli argomenti ci permette di suddividere l'analisi in più sezioni. Nelle pagine che seguono farò costante riferimento all'ottimo commento di Marco Ercoles ai passi pseudo-plutarchei di interesse stesicoreo⁴²⁴.

3.3.1. Stesicoro e la citarodia.

Il primo passo che prenderemo in analisi è quello sul quale gli studiosi si sono maggiormente soffermati.

Mus. 3, 1132b = Stesichorus Tb22 Ercoles

γεγονέναι δὲ καὶ Δημόδοκον Κερκυραῖον παλαιὸν μουσικόν, ὃν πεποιηκέναι Ἰλίου τε πόρθησιν καὶ Ἀφροδίτης καὶ Ἥφαιστου γάμον· ἀλλὰ μὴν καὶ Φήμιον Ἰθακήσιον νόστον τῶν ἀπὸ Τροίας μετ' Ἀγαμέμνονος ἀνακομισθέντων ποιῆσαι. οὐ λελυμένην δ' εἶναι τῶν προειρημένων τὴν τῶν ποιημάτων λέξιν καὶ μέτρον οὐκ ἔχουσιν, ἀλλὰ καθάπερ <τὴν> Στησιχόρου τε καὶ τῶν ἀρχαίων μελοποιῶν, οἱ ποιοῦντες ἔπη τούτοις μέλη περιετίθεσαν.

Ci fu anche un antico musico, Demodoco di Corcira, che scrisse un'opera sulla distruzione di Troia e le nozze di Afrodite; inoltre Femio di Itaca fu autore di una composizione sul ritorno da

⁴²³ Ercoles 2013, 546-547.

⁴²⁴ Ercoles 2013.

Troia dei compagni di Agamennone. Lo stile delle composizioni degli autori menzionati non era libero nel ritmo né privo di metro, ma in metro come quello di Stesicoro e degli antichi lirici, i quali componevano versi e vi aggiungevano la melodia.

(Trad. M. Ercoles)

Abbiamo già avuto modo di osservare che il capitolo 3 del *De Musica* ripropone un passo della *Synagogè* di Eraclide Pontico, in cui è tracciata una breve storia delle antiche origini della lirica greca, sotto forma di rassegna dei citarodi mitici (da Anfione agli omerici Demodoco e Femio). Nella parte conclusiva – qui riportata – lo stile compositivo di tali poeti è paragonato a quello di Stesicoro e degli *archaioi melopoioi*, il che, certamente, pone in una linea di continuità i poeti appartenenti ad un'epoca preomerica e Stesicoro, insieme agli altri lirici arcaici.

Weil e Reinach, in realtà, considerarono strana e sospetta la presenza del nome di Stesicoro in questo contesto, appellandosi al fatto che Dionigi di Alicarnasso (*De comp. verb.* 19)⁴²⁵ annoverava tra gli *archaioi melopoioi* Saffo e Alceo e i loro predecessori, mentre attribuiva Stesicoro e Pindaro ad una nuova scuola. A tal proposito, però, D'Alfonso, citando il paragrafo di Dionigi immediatamente successivo a quello preso in considerazione da Weil e Reinach, che tratta le innovazioni dei ditirambografi di V sec. a.C., fa notare che in Dionigi la vera contrapposizione non sta tra Saffo e Alceo da un lato e Stesicoro e Pindaro dall'altro, bensì tra la poesia classica di tutti questi poeti e il nuovo ditirambo. Per questo, secondo la studiosa, non deve stupire la presenza, in *Mus.* 3, 1132b, del nome di Stesicoro, citato insieme agli *archaioi melopoioi*⁴²⁶ (tanto più che per lo Pseudo-Plutarco poeti *archaioi* sono tutti quelli che si trovano al di qua della linea di demarcazione definita dai canoni della rivoluzione musicale di V sec. a.C.).

Una volta risolta la questione sollevata da Weil e Reinach, è il caso di incentrare l'analisi sul significato del passo eraclideo. Che Eraclide volesse assimilare la poesia di Stesicoro ad una tradizione ben più antica, risalente al canto aedico preomerico risulta evidente dal testo ed è un dato accettato all'unanimità.

Tuttavia, l'associazione, nello specifico, tra Stesicoro ed i citarodi più antichi è stata interpretata in differenti modi dagli studiosi: alcuni, infatti, hanno ritenuto che essa fosse

⁴²⁵ I dubbi dei due studiosi scaturivano anche dall'uso del termine ἔπη, da loro interpretato come “esametri *katà stichon*” e associato alla citarodia. Sulla base di questa interpretazione, essi reputavano incomprensibile la presenza di Stesicoro, perché “on ne rencontre dans ses fragments qu'un seul hexamètre, ἕπος” (Weil-Reinach 1900, 15 n. 35).

⁴²⁶ D'Alfonso 1989, 142-143.

dovuta a motivi di tecnica compositiva, mentre altri vi hanno ravvisato un'associazione non solo sul piano della composizione, ma anche e soprattutto sul piano della tecnica esecutiva⁴²⁷. I principali elementi in discussione sono due punti del testo greco: il primo consiste nel sintagma λέξις οὐ λελυμένη; il secondo, invece, nel termine ἔπη.

Tra i sostenitori della prima ipotesi mi sembra opportuno riportare il pensiero di Francesca D'Alfonso⁴²⁸, che si è occupata del problema in modo abbastanza diffuso. Nell'affrontare questo passo, relativamente all'attività citarodica di Terpandro, abbiamo già avuto modo di accennare all'espressione λέξις οὐ λελυμένη, mettendo in evidenza che, dal momento che si sta parlando di composizioni poetiche, sarebbe assurdo ritenere che lo Pseudo-Plutarco, descrivendo la *lexis* come “non sciolta” e “non priva di metro”, si riferisca al fatto che essa non è prosastica, ma in versi. Il trattatista, evidentemente, qui vuole sottolineare che tali composizioni non erano astrofiche e in metri lirici liberi, ma, appunto, strofiche come quelle di Stesicoro⁴²⁹.

Tenendo presente questo presupposto fondamentale, procediamo con l'analisi del brano. D'Alfonso, dopo alcune osservazioni in merito allo *status quaestionis* dello studio del passo, lo analizza, dedicando la prima parte della sua indagine all'espressione λέξις οὐ λελυμένη che ella ritiene appartenere ad una terminologia di tipo stilistico-metrico propria sia dei trattati di metrica che di quelli di retorica⁴³⁰.

A dimostrazione di ciò, infatti, ella cita un passo del *Perì Poiematon* di Efestione nel quale si trova una distinzione dei ποιήματα κατὰ συστήματα in composizioni κατὰ σχέσιν (con ritorno strofico) e composizioni ἀπολελυμένα (carmi sciolti). Tale distinzione, secondo la studiosa, si fermerebbe al piano stilistico-metrico, da un lato perché “Saffo, Alceo, Simonide e Pindaro sono citati unitariamente ad esemplificazione degli ᾄσματα κατὰ σχέσιν”⁴³¹; dall'altro, perché la definizione che Efestione dà successivamente degli ᾄσματα ἀπολελυμένα contempla come elemento caratterizzante l'assenza di un metro stabilito⁴³² (e quindi di un elemento che rientra appunto nell'ambito stilistico-metrico).

⁴²⁷ Ercoles 2013, 556.

⁴²⁸ D'Alfonso 1989. Condividono la sua linea di pensiero anche Burnett 1988, 130 e Power 2010, 240.

⁴²⁹ Cf. § 2.2.5

⁴³⁰ D'Alfonso 1989, 137-143. Nel suo articolo non viene data una resa esplicita dell'espressione. Tuttavia Ercoles, che sostanzialmente condivide il pensiero della studiosa riguardo alla natura della λέξις λελυμένη, la intende come una forma metricamente regolare, non sciolta, nella quale gli antichi componevano i propri versi (Ercoles 2013, 555). In questo senso, si può forse parlare di struttura a carattere strofico.

⁴³¹ D'Alfonso 1989, 139. La studiosa non motiva ulteriormente questa sua precisazione, ma probabilmente si riferisce al fatto che, per contro, le modalità di *performance* di questi poeti furono differenti le une dalle altre.

⁴³² D'Alfonso 1989, 139. In ambito retorico Aristotele è forse la fonte più autorevole in merito al confronto tra tipi di λέξις: in *Rhet.* III 9, 1409 a-b, infatti, il filosofo mette a confronto la λέξις εἰρομένη con la λέξις

All'opposto dell'interpretazione di D'Alfonso ci limitiamo a ricordare, tra gli studiosi favorevoli alla seconda linea esegetica sopra esposta⁴³³, l'opinione di Gostoli, secondo la quale il passo eraclideo "prospetta una trattazione esauriente sul ben preciso genere poetico della poesia citarodica"⁴³⁴. Per la studiosa, la relazione stabilita tra Demodoco e Stesicoro attesta implicitamente che la poesia, al tempo di quest'ultimo, era ancora eseguita, sul piano della prassi, come quella di Demodoco (o comunque lo era stata in un passato recente)⁴³⁵.

Ma come si pensava che fosse eseguita la poesia in tempi preomerici? A rivelarlo è proprio Omero, che in *Od.* 8, 267 ss. descrive Demodoco nell'atto di cantare, accompagnato da un coro muto: Gostoli individua in questo passo il "pilastro di tutto il ragionamento eraclideo, sia pure non nominato esplicitamente". Per comprendere la visione della studiosa, è necessario aprire un'altra questione connessa alla figura di Stesicoro, relativa alla voce della *Suda* (σ 1095 Adler = Stesichorus Tb2 Ercoles) in cui, tra le varie informazioni, si legge che egli fu un lirico e che il suo nome deriva dal suo avere per primo ordinato un coro con il canto accompagnato dalla cetra.

Il passo appena menzionato dell'*Odissea* sull'esecuzione musicale demodochea è stato appunto preso in considerazione per reinterprete l'informazione veicolata dalla *Suda*, con una conseguente attenuazione del carattere innovativo attribuito al lirico in rapporto alle soluzioni metrico-ritmiche e musicali, e quindi alle scelte di esecuzione⁴³⁶.

Già Wilamowitz, a suo tempo, avanzò l'ipotesi che Stesicoro fosse un citarodo, e quindi un esecutore solista delle proprie composizioni⁴³⁷. Sulla base di queste considerazioni, poi, West, attraverso un'ampia argomentazione, arrivò a considerare Stesicoro, se non proprio un citarodo, qualcosa di molto simile, cioè un "singing poet"⁴³⁸. Su questa linea, Rossi ha interpretato la sua poesia come un "ritorno ad Omero"⁴³⁹.

Ercoles ha messo di recente in evidenza che a questa idea di un'esecuzione integralmente monodico-citarodica⁴⁴⁰ da parte di Stesicoro si sono opposti altri studiosi, in difesa

κατεστραμμένη, paragonandole rispettivamente alla λέξις dei poeti ditirambici del V sec. a.C. e a quella degli ἀρχαῖοι μελοποιοί.

⁴³³ West 1971, 309, Pavese 1972, 230-249, Gentili 1977, 34-37 e 2006², 197, Rossi 1983, 13.

⁴³⁴ Gostoli 1998, 148 e Gostoli 2011, 33.

⁴³⁵ Gostoli 1998, 148.

⁴³⁶ Di contro, Ercoles ha affermato che proprio per la presenza di questo precedente demodocheo, si può pensare che l'originalità di Stesicoro consista nell'aver reso il coro partecipe del canto (Ercoles 2013, 498).

⁴³⁷ Wilamowitz 1913, 318.

⁴³⁸ West 1971, 307-314.

⁴³⁹ Rossi 1983, 14.

⁴⁴⁰ Tale idea, oltre che da West, è stata condivisa tra gli altri studiosi, da Pavese 1972, 239 e Gentili 1977, 34-37; 2006², 197.

dell'immagine tradizionale di Stesicoro come lirico prevalentemente corale⁴⁴¹. Lo studioso, da parte sua, cerca di dimostrare, attraverso un approfondito confronto con le caratteristiche della citarodia, che in definitiva è da accettare l'immagine di Stesicoro quale compositore di carmi melici che, in virtù di alcune caratteristiche, sono accostabili ai carmi di poeti prevalentemente corali, mentre per altre caratteristiche si avvicinano alla tradizione citarodica⁴⁴².

Come caratteristica che avvicina la poesia di Stesicoro alla lirica corale, Ercoles ricorda la struttura triadica che contraddistingue le sue composizioni e che invece non era propria delle composizioni citarodiche, sostanzialmente prive di responsioni⁴⁴³. D'altra parte, ciò che avvicina le composizioni stesicoree alla citarodia è da individuare, prima di tutto, nella prassi compositiva e, nello specifico, nella struttura ritmica e metrica, nonché nel contenuto narrativo, nella formularità e nell'impiego dei ritmi dattilo-anapestico e *kat'enoplion*-epitritico⁴⁴⁴ (anche di questi aspetti si può trovare traccia nel *De Musica* pseudo-plutarco, ancora una volta all'interno del capitolo 3).

Da ultimo, Finglass, spostando l'attenzione sulla sola *performance*, ritiene possibile che Stesicoro, ben noto per le sue opere corali, componesse a fianco ad esse anche opere destinate ad una esecuzione solistica. A sostegno di ciò, lo studioso tiene a precisare che la distinzione tra lirica monodica e lirica corale è un'invenzione moderna, e non implica alcun tipo di esclusività: semplicemente, differenti occasioni richiedevano differenti modi di *performance*⁴⁴⁵.

Inizialmente abbiamo fatto riferimento ai due punti del testo greco (*Mus.* 3, 1132b) che sono stati oggetto di discussione da parte degli studiosi. Dell'espressione λέξις οὐ λελυμένη abbiamo parlato finora e, sulla base delle evidenze che sono emerse, credo si possa affermare con D'Alfonso ed Ercoles che è consigliabile e certamente più prudente ritenere che l'associazione tra Stesicoro ed i citarodi sia dovuta a motivi di tecnica compositiva e non anche esecutiva. Adesso, invece, ci accingiamo ad analizzare il secondo punto d'interesse: il termine ἔπη.

⁴⁴¹ Tra gli altri la stessa D'Alfonso 1989 e 1993/1994.

⁴⁴² Ercoles 2013, 499.

⁴⁴³ Del parere opposto, invece, era West 1971, 309 e 313 che considerava "groundless", senza fondamento, l'idea che la poesia di Stesicoro fosse da annoverare nel genere della lirica corale a causa della sua struttura triadica, perché riteneva che quest'ultima si basasse su un principio compositivo puramente musicale, non necessariamente legato (e in qualche modo dipendente) alla danza del coro. Rossi, che si è espresso sulla questione circa dieci anni dopo West, è dello stesso avviso e, come quest'ultimo, mette in evidenza il fatto che encomi come quello di Ibico a Policrate (*PMGF* 182) o quello di Pindaro a Teosseno (fr. 123 Sn.-M.) sono triadici, ma sicuramente monodici perché simposiali (West 1971, 312 s. e Rossi 1983/1984, 13).

⁴⁴⁴ Pavese 1972, 270-272.

⁴⁴⁵ Davies-Finglass 2014, 32.

È importante comprendere il reale significato che Eraclide attribuì a questo vocabolo, ma soprattutto il modo in cui esso è stato inteso dallo Pseudo-Plutarco (ammesso che in alcuni passi del trattato egli lo abbia utilizzato autonomamente rispetto alle sue fonti). Questa operazione, infatti, ci consentirà di riflettere sulla produzione stesicorea sia da un punto di vista formale che da un punto di vista contenutistico.

Prima di tutto, occorre ricordare che qui il vocabolo ἔπη compare all'interno della descrizione della prassi compositiva adoperata dagli *archaioi melopoioi* i quali, appunto, ποιοῦντες ἔπη τούτοις μέλη περιετίθεσαν. Questa frase è seguita da un ulteriore riferimento al modo di comporre musica citarodica, che non è altro che un passo già analizzato nella sezione relativa a Terpendro. Lo riporto nuovamente in questa sede:

Mus. 3, 1132b-c = Terpendro T 18 Campbell (II p. 308)

καὶ γὰρ τὸν Τέρπανδρον ἔφη κιθαρωδικῶν ποιητὴν ὄντα νόμων, κατὰ νόμον ἕκαστον τοῖς ἔπεσι τοῖς ἑαυτοῦ καὶ τοῖς Ὀμήρου μέλη περιτιθέντα ᾄδεν ἐν τοῖς ἀγῶσιν.

E infatti diceva che Terpendro, poeta di *nomoi* citarodici, applicava ai suoi versi⁴⁴⁶ e a quelli di Omero la musica appropriata a ciascun *nomos* e li cantava negli agoni.

La prima esigenza è quella di fare luce sul rapporto che intercorre tra gli ἔπη attribuiti a Stesicoro e agli *archaioi melopoioi*, da un lato, e quelli omerici, dall'altro. Determinare tale rapporto potrebbe permettere anche di tornare sulla questione, già discussa da Gostoli, della reale caratterizzazione degli ἔπη composti da Terpendro.

Iniziamo dal primo punto. Nella seconda parte del suo articolo⁴⁴⁷, D'Alfonso commenta la frase ποιοῦντες ἔπη τούτοις μέλη περιετίθεσαν asserendo che l'attribuzione di ἔπη a Stesicoro non deve meravigliare, perché le sequenze dattiliche (caratteristiche della sua poesia) risultano assimilate agli esametri anche da altre testimonianze antiche⁴⁴⁸. D'Alfonso giustifica, poi, questa assimilazione al verso eroico con il fatto che il termine ἔπη, in tutto il

⁴⁴⁶ Abbiamo già avuto modo di notare che Ballerio rende la parola *epe* con "esametri". Io preferisco renderlo in modo più generico con "versi", appoggiando la traduzione di Gostoli 1990, 92 e di Ercoles 2013, 206.

⁴⁴⁷ D'Alfonso 1989, 143-147.

⁴⁴⁸ Τοῦτο μὲν ἐνταῦθα οἱ Θηβαῖοι γραφῆναι λέγουσιν· ἐπιδεικνύουσι δὲ Ἡρακλέους τῶν παίδων τῶν ἐκ Μεγάρων μνήμα, οὐδέν τι ἀλλοίως τὰ ἐς τὸν θάνατον λέγοντες ἢ Στησίχορος ὁ Ἰμεραῖος καὶ Πανύασσις ἐν τοῖς ἔπεσιν ἐποίησαν (Paus. 9, 11, 2). La studiosa, evidentemente, ravvisa anche in questo testo un significato più specifico del termine. Tuttavia, non è da escludere che in questo caso ἔπεσιν sia da intendere nel senso più generico di "versi".

trattato, è usato sempre con lo specifico significato di “esametri di tipo omerico”, come in *Mus.* 4, 1132d⁴⁴⁹.

Ma, in realtà, credo che proprio la nostra conoscenza della metrica stesicorea spinga a non condividere una tale affermazione, dal momento che, almeno per quel riguarda il capitolo 3, si è di recente affermata l’idea che il termine ἔπη venga impiegato con un valore semantico che comprende qualsiasi forma metrica, *kat’ enoplion* o *kat’ enoplion-epitritica*, adatta alla narrazione di vicende divine ed eroiche⁴⁵⁰.

Del resto, negli ultimi decenni si è diffusa tra alcuni studiosi una teoria molto interessante che rovescia l’idea secondo la quale l’esametro omerico sarebbe all’origine di tutti i tipi di versi e vuole, al contrario, che l’esametro derivi dai metri eolici. Per primo Nagy, nel 1974, ha cercato di dimostrare la natura indoeuropea dell’esametro e la sua origine dal ferecrateo, attraverso una triplice espansione dattilica e la normalizzazione della base eolica nello spondeo e nel dattilo⁴⁵¹. Secondo Gentili il confronto tra gli schemi metrici delle formule epiche, che costituiscono i *kola* degli esametri, e i versi di Stesicoro dimostrerebbe che l’esametro recitativo è il risultato di una normalizzazione omoritmica su versi dell’antico repertorio citarodico. Per lo studioso esistevano schemi metrici più liberi del rigido esametro *katà stichon* – ravvisabili anche nelle formule iscrizionali votive – risalenti alla citarodia preomerica⁴⁵², quella stessa citarodia che in *Mus.* 3, 1132b è affiancata, per le sue caratteristiche, ai versi di Stesicoro e degli *archaioi melopoioi*.

Battezzato, inserendosi di recente nella discussione, è arrivato alla conclusione che l’esametro derivi dalla confluenza di due trazioni differenti ma correlate: da un lato, quella dei poeti eolici che probabilmente usavano un verso narrativo simile a quello usato da Saffo, dall’altro, quella dei poeti ionici che componevano versi simili combinando *kola* dattilici come l’*hemiepes* e l’*enoplio*, ma con delle variazioni connesse al fenomeno della contrazione, molto importante nel dialetto ionico, ma non in quello eolico⁴⁵³.

La dimostrazione messa in atto dai critici e il fatto che lo Pseudo-Plutarco includa, per mezzo della particella γάρ, Terpandro nel gruppo di citarodi e lirici menzionati poco prima (paragonando, di conseguenza, la sua produzione a quella di Stesicoro) consentono di

⁴⁴⁹ Si è già detto, nella sezione relativa a Terpandro, che anche in questo passo è preferibile intendere ἔπη nel senso di versi dattilici *kat’ enoplion* e *kat’ enoplion-epitriti* e non nel senso di esametri.

⁴⁵⁰ Cf. Gentili 1977, 35-36 e Gostoli 1990, 92.

⁴⁵¹ Nagy 1974, 49-102. Su impulso di una suggestione di Wilamowitz 1921, 98 lo studioso è ritornato sulla questione con alcune correzioni per cui cf. Nagy 1990, 456-464 e 1996, 89-95.

⁴⁵² Gentili 1977, 19-29.

⁴⁵³ Battezzato 2009, 140.

precisare meglio il significato che il termine ἔπη assume nella parte del discorso pseudo-plutarcheo dedicata a Terpandro.

Rivolgiamo, ora, l'attenzione al secondo punto, relativo alla reale caratterizzazione degli ἔπη composti da Terpandro. Abbiamo già avuto modo di notare, all'interno della sezione dedicata al citarodo di Lesbo, qual è il principale problema connesso a questo tipo di citarodia epica praticata da Terpandro. In breve, Gostoli, partendo dalla testimonianza pseudo-plutarchea, nella quale è esplicitamente affermato che tali ἔπη avevano come motivo musicale di base un *nomos*, e osservando che il *nomos* è per lo più un genere astrofico, si chiede se la struttura metrica di queste composizioni terpandree fosse o meno da considerarsi strofica e, in caso affermativo, se Terpandro rielaborasse in forma strofica con strutture metriche *kat'enoplion* la poesia di Omero. Gostoli ritiene più plausibile che Terpandro conservasse il testo omerico nella sua struttura esametrica *katà stichon* e astrofica, ma lo cantasse secondo il *melos* di un determinato *nomos*, di modo che esso fosse “legato”, se non sul piano strofico, almeno su quello melodico⁴⁵⁴.

La conclusione di Gostoli è dettata da una cautela che nasce dall'ambiguità del testo. Tuttavia, credo che non sia da rifiutare l'ipotesi che contempla, per la citarodia epica di Terpandro – sia quella costituita dai suoi versi che quella costituita dai versi di Omero –, una struttura strofica basata su schemi metrici *kat'enoplion*. Infatti, proprio per il fatto che la modalità di composizione di Terpandro è accostata a quella di Stesicoro⁴⁵⁵ può essere sensato ritenere che gli ἔπη di Terpandro siano da intendersi della stessa natura di quelli dell'Imerese.

Inoltre, Pavese ha fatto notare che come regola generale si può affermare che il canto è tanto più musicale quanto più la commistione metrica è varia⁴⁵⁶. Se è vero ciò, lo stesso ragionamento si può fare a parti invertite e quindi è possibile affermare che la commistione di metri è tanto più varia quanto più il canto è musicale. Quindi, dal momento che Terpandro aggiungeva la musica ai versi suoi e a quelli di Omero, sulla base delle affermazioni appena fatte, è plausibile che da ciò derivasse anche una maggiore varietà metrica.

Come avevamo accennato all'inizio, nella menzione degli ἔπη stesicorei all'interno del trattato, si è intravisto anche un riferimento al contenuto epico dei carmi⁴⁵⁷, cosa che non deve stupire, dato che gli argomenti epici erano ampiamente trattati da Stesicoro. In merito a ciò West ha messo in evidenza, seppur brevemente, un altro aspetto della questione, facendo

⁴⁵⁴ Cf. § 2.2.5.

⁴⁵⁵ Gostoli ritiene, invece, che il nesso sintattico tra le proposizioni del testo non sia così stretto da indurci a riferire la stroficità anche all'enunciato sulla poesia eroica di Terpandro (Gostoli 1990, XXXVI).

⁴⁵⁶ Pavese 1972, 250.

⁴⁵⁷ Barker 2001, 9.

notare che l'Imerese non fu il solo a trattare la tematica epica, ma che in territorio italico esisteva già una tale tradizione, dal momento che questo tipo di temi era comune a Ibico, a Xanto e a Senocrito.

3.3.2. La musica di Stesicoro.

Il secondo dei tre capitoli in cui si fa menzione di Stesicoro è una fonte molto preziosa per le informazioni veicolate riguardo al tipo di musica praticato dall'Imerese. Si tratta di *Mus.* 7, 1133f, la cui fonte dichiarata è la Συγγραφή ὑπὲρ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν di Glauco di Reggio (fr. 2 Lanata):

Mus. 7, 1133f = Stesichorus Tb20 Ercoles

Στησίχορος ὁ Ἰμεραῖος οὐτ' Ὀρφέα οὔτε Τέρπανδρον οὐτ' Ἀρχίλοχον οὔτε Θαλήταν ἐμιμήσατο, ἀλλ' Ὀλυμπον, χρησάμενος τῷ Ἀρματείῳ νόμῳ καὶ τῷ κατὰ δάκτυλον εἶδει.

Stesicoro l'Imerese non imitò né Orfeo, né Terpandro, né Archiloco, né Taleta, ma Olimpo, impiegando il *nomos Harmatios* e il ritmo dattilico.

Il passo, ad una prima lettura, risulta piuttosto generico, ma offre due interessanti spunti di riflessione, il primo legato ad un aspetto tecnico-musicale e il secondo, con tutta probabilità, ad un aspetto metrico-ritmico.

Il primo spunto di riflessione scaturisce da un'affermazione quasi spiazzante: si legge, infatti, che il modello dal quale Stesicoro mutuò il suo modo di fare musica non fu nessuno dei citarodi a noi noti, bensì l'auleta Olimpo, dal quale egli riprese, nello specifico, il *nomos Harmatios*. Di questa composizione abbiamo già avuto modo di parlare nel paragrafo relativo ai *nomoi* di Olimpo⁴⁵⁸, nel quale si è detto che West, sulla base di due testimonianze attestate in uno scolio ad Euripide (*schol. Eur. Or.* 1384)⁴⁵⁹, tentava di dimostrare, probabilmente con ragione, che il *nomos Harmatios* era una composizione sia auletica che citarodica in stile frigio, caratterizzata da una tonalità piuttosto acuta e che si poteva identificare, dunque, con il *nomos* di Atena. Ercoles ha avanzato l'ipotesi che, dal momento che la versione originaria di tale *nomos* era auletica, Stesicoro sia stato il primo, o comunque uno dei primi, ad averne adattato la melodia alla cetra⁴⁶⁰.

⁴⁵⁸ Cf. § 1.2.3.

⁴⁵⁹ Ἀρμάτειον μέλος: [...]οἱ δὲ ἀρμάτειον τὸ σύντονον, ἐπεὶ συντόνῳ φωνῇ κέχρηται. ἄλλως· νόμον Ἀθηνᾶς.

⁴⁶⁰ Ercoles 2013, 549.

A tal proposito, è interessante la ricostruzione, ad opera di Barker, dell'ipotetico nucleo della struttura scalare utilizzata da Stesicoro. Il merito dello studioso, infatti, consiste nell'aver ricavato tale struttura da un'analogia con le scale attribuite ad Olimpo e descritte più o meno dettagliatamente all'interno del trattato, e nell'averla, poi, confrontata con il tipo di scala introdotto da Terpandro, di modo da metterne in luce le differenze⁴⁶¹.

Il primo passo di Barker è stato quello di enucleare la scala di base dalla quale si sono sviluppate tutte le scale attribuite ad Olimpo⁴⁶² attraverso il paragone tra le loro strutture. Il risultato cui Barker approda è una scala, da lui considerata una "unità indissolubile", che copre una quinta giusta e quindi un intervallo che, convenzionalmente, va dal SI al MI e che comprende le seguenti note, SI-LA-FA-MI⁴⁶³, con l'assenza, quindi, della nota intermedia (SOL).

A ben vedere, si tratta di una struttura in genere protoenarmonico che presenta un intervallo di un ditono LA-FA e un intervallo di un semitono indiviso FA-MI che non è altro se non la forma germinale dei due quarti di tono caratteristici del genere enarmonico (FA-MI⁺-MI); l'intervallo all'acuto SI-LA, invece, è il tono di disgiunzione che funge da ponte tra due tetracordi che generalmente formano una scala. Dalla forma di base, che restava invariata, infatti, potevano essere composte scale che presentavano delle sensibili variazioni, soprattutto all'acuto, come lo *Spondeiasmòs* che aggiungeva alla quinta giusta un intervallo all'acuto di tre quarti di tono (DO⁺-SI-LA-FA-MI), oppure le melodie frigie che presentavano il semitono inferiore diviso in due quarti di tono e al di sopra della quinta giusta aggiungevano un intervallo (RE-DO-SI-LA-FA-MI⁺-MI).

A quale di queste varianti possa essere accostata l'ipotetica forma scalare adoperata da Stesicoro lo lascia intuire lo stesso Barker, sempre sulla base dell'affermazione di Glauco: se, infatti, è vero che Stesicoro prese come modello il *nomos Harmatios* di Olimpo, e se è vero che questo *nomos* equivale al *nomos* di Atena la cui caratteristica essenziale, stando a quanto è detto all'interno del trattato, era l'armonia frigia, allora è possibile supporre che anche Stesicoro utilizzasse una forma scalare basata su tale armonia. Ad ogni modo, le caratteristiche certe che si possono individuare sono la struttura enarmonica del tetracordo (e

⁴⁶¹ Barker 2001, 11-18.

⁴⁶² Mi riferisco in particolare allo *Spondeion* e al relativo *Spondeiasmòs* (*Mus.* 11, 1134f-1135c) e, inoltre, alla scala di tipo frigio (*Mus.* 19, 1137c).

⁴⁶³ Si ricorda che per descrivere le scale musicali, gli antichi greci partivano dalla nota più acuta per arrivare a quella più grave. In questa sede è adoperato questo tipo di lettura e perciò il SI ed il MI sono rispettivamente la nota più acuta e la nota più grave della quinta giusta qui riportata.

quindi la presenza di una terza maggiore, LA-FA, e di due intervalli da un quarto di tono ognuno, FA-MI⁺-MI) e una certa instabilità strutturale della porzione acuta della scala.

Il sistema terpendreo è diverso perché, come è stato già illustrato nella sezione pertinente al citarodo di Lesbo, il suo nucleo è un tetracordo di tipo diatonico (LA-SOL-FA-MI)⁴⁶⁴ o al massimo cromatico, se si considera la sua variante (SOL-FA[#]-FA-MI); inoltre, la scala copre un’ottava intera (MI-RE-DO-LA-SOL-FA-MI) e la struttura della parte acuta (MI-RE-DO) è ben più stabile rispetto a quella di Olimpo e Stesicoro.

In questo sistema terpendreo manca la nota che risulta essere l’elemento essenziale per l’esistenza della quinta giusta SI-MI che caratterizza il nucleo delle scale di Olimpo (e quindi anche di quelle di Stesicoro): si tratta della nota chiamata *trite*⁴⁶⁵, corrispondente a quella che convenzionalmente la critica ha identificato con il SI.

Una volta messe in chiaro le differenze tra questi sistemi, possiamo porre l’attenzione sul secondo spunto di riflessione, connesso all’espressione τῷ κατὰ δάκτυλον εἶδει. Data la presenza della parola δάκτυλον e dato che nel *De Musica* la trattazione degli aspetti melodici è spesso seguita da quella degli aspetti metrico-ritmici, sembra opportuno far rientrare l’espressione nell’ambito della metrica. In questa direzione si mosse West, che vi leggeva un riferimento al ritmo dattilico⁴⁶⁶, un ritmo che era effettivamente utilizzato da Stesicoro.

Del resto, Wegner prima e Comotti poi vi avevano individuato un “genere ritmico pari” in senso sia metrico che musicale⁴⁶⁷. Ercoles, ponendosi sulla stessa scia, osserva che l’espressione risale alla terminologia musicale di Damone (V sec. a.C.) e cerca di confermarne l’identificazione con il genere ritmico pari attraverso il confronto con alcune fonti antiche⁴⁶⁸.

Tuttavia, l’interpretazione in senso metrico-ritmico non è stata unanimemente accettata dalla critica. Già Hiller attribuiva al termine εἶδος un valore tecnico-strumentale di “modalità esecutiva”, intendendo il sintagma εἶδος κατὰ δάκτυλον come atto a indicare un preludio strumentale al *nomos*, sulla base di uno scolio alle *Nuvole* di Aristofane (*Schol. Aristoph. Nub.* 651c)⁴⁶⁹: qui è attestato che questo εἶδος κατὰ δάκτυλον, proprio sia del ritmo (ῥυθμοῦ)

⁴⁶⁴ Modalità di accordatura tipica della cetra.

⁴⁶⁵ Cf. [Arist.] *Probl.* 19, 32 e § 2.3.

⁴⁶⁶ West 1992, 217 n. 65.

⁴⁶⁷ Wegner 1939, 322 e Comotti 1991, 24. Questo è possibile perché, come spiega Ercoles, ritmo metrico e ritmo musicale “sono tra loro strettamente connessi nella prassi compositiva d’età arcaica e classica, sino alle innovazioni introdotte alla fine del V sec. a.C. [...] che costringeranno anche i teorici – a partire da Aristosseno – a distinguere ritmo metrico e ritmo musicale” (Ercoles 2013, 550 n. 962).

⁴⁶⁸ Aristoph. *Nub.* 651; Plat. *Resp.* 398c-400d; Damon fr. 16, 7-10 Lasserre.

⁴⁶⁹ Hiller 1886, 418-421.

che dell'accompagnamento strumentale (κρούματος), era impiegato dai suonatori di aulo prima del *nomos* (πρὸ τοῦ νόμου).

In tempi più recenti, anche Barker si è discostato dalla consolidata interpretazione metrico-ritmica. Dopo aver premesso che Stesicoro fece certamente uso del metro *katà daktylon*, egli ha osservato che in questo capitolo del trattato pseudo-plutarcheo vengono enumerate le caratteristiche che distinguono la musica di Stesicoro da quella di Terpandro, non quelle che le accomunano: dunque, sostenere, in questa sede, che Stesicoro utilizzò il metro *katà daktylon*, impiegato – a detta dello studioso – anche da Terpandro, significherebbe annullare la differenza che qui si sta cercando di rimarcare. Di conseguenza, Barker avanza due proposte, in via del tutto ipotetica: la prima, che *κατὰ δάκτυλον* implichi un tipo di esecuzione caratteristica dell'auletica, effettuata con l'accompagnamento di *daktylikoì auloì*, cioè di auli specifici, utilizzati per accompagnare un determinato tipo di *hyporchema*; la seconda, che l'espressione indichi uno stile melodico particolarmente virtuoso e quindi collegato all'auletica⁴⁷⁰.

Ercoles ha però fatto notare che, in realtà, l'obiezione mossa da Barker non è cogente, *in primis* perché per Glauco l'aulodia è nata storicamente prima e quindi Stesicoro avrebbe potuto riprendere questo *eidos katà daktylon* da un modello ben più antico di Terpandro; inoltre, e questa osservazione è forse più stringente, perché per il citarodo di Lesbo non sono attestate composizioni in dattilo-anapesti (e quindi di genere pari)⁴⁷¹. Non si dimentichi che Gostoli, per Terpandro, parla di metri *kat'enoplion* e *kat'enoplion-epitriti*⁴⁷².

Condivido, dunque, la tendenza generale a interpretare in senso metrico l'espressione τῷ κατὰ δάκτυλον εἶδει, anche perché, come ho detto prima, spesso all'interno del trattato ad un'informazione di tipo strettamente musicale segue un'informazione di tipo metrico-ritmico.

3.3.3 Le innovazioni metriche di Stesicoro.

L'ultima testimonianza relativa a Stesicoro, nel *De Musica*, riguarda l'aspetto metrico delle sue composizioni e si inserisce all'interno del capitolo 12, che tratta la ritmopea e le nobili innovazioni apportate in questo ambito, riportando come esempi poeti quali Terpandro e Polimnesto, Taleta e Sacada, Alcmane e Stesicoro.

⁴⁷⁰ Barker 2001, 19-20.

⁴⁷¹ Ercoles 2013, 552.

⁴⁷² Gostoli 1990, XLVII.

Mus. 12, 1135c = Stesichorus Tb23 Ercoles

Προτέρα μὲν γὰρ ἡ Τερπάνδρου καινοτομία καλὸν τινα τρόπον εἰς τὴν μουσικὴν εἰσήγαγε· Πολύμνηστος δὲ μετὰ τὸν Τερπάνδρειον τρόπον καινῷ ἐχρήσατο, καὶ αὐτὸς μέντοι ἐχόμενος τοῦ καλοῦ τύπου, ὡσαύτως δὲ καὶ Θαλήτας καὶ Σακάδας· καὶ γὰρ οὗτοι κατὰ γε τὰς ῥυθμοποιίας καινοί, οὐκ ἐκβαίνοντες μὲν<τοι> τοῦ καλοῦ τύπου. ἔστι δὲ <καί> τις Ἀλκμανικὴ καινοτομία καὶ Στησιχόρειος, καὶ αὗται οὐκ ἀφεστῶσαι τοῦ καλοῦ.

Terpandro, grazie all’apporto innovativo della sua opera, fu il primo a introdurre nella musica uno stile nobile. Polimnesto, dopo Terpandro, impiegò una nuova maniera, ma si attenne anch’egli al carattere nobile, come pure Taleta e Sacada. Costoro, pur introducendo delle novità, non si allontanarono dalla nobiltà di stile. Ci furono anche le innovazioni di Alcmane e di Stesicoro, ma anch’esse non abbandonarono il carattere nobile.

È interessante il fatto che lo Pseudo-Plutarco menzioni questi poeti a due a due, quasi come se costituissero delle coppie. Il criterio di questi apparenti accostamenti, però, non è facilmente individuabile, dal momento che il trattatista non entra nel dettaglio della discussione e quindi non ci è dato sapere, soprattutto per poeti come Taleta e Sacada da un lato e Terpandro e Polimnesto dall’altro, se nelle loro innovazioni esistessero elementi tali da consentire di affiancarli.

È ancora più interessante notare che Stesicoro è messo in relazione con Alcmane, il che potrebbe essere un indizio del fatto che, in fin dei conti, la sua attività poetica era avvertita come appartenente alla lirica corale. Ovviamente, si tratta di una semplice ipotesi impossibile da confermare, poiché mancano gli elementi utili a scandagliare il nostro passo, che dà informazioni in termini molto generici.

Sulla metrica stesicorea ricaviamo dettagliate notizie dagli antichi grammatici e metricologi. A partire da esse molti studiosi si sono cimentati nell’individuare i possibili elementi di innovazione. Gamberini, ad esempio, scorge l’originalità dello stile metrico di Stesicoro in un riferimento alle “melodie con le quali egli allunga il periodo ritmico e ammette i cambiamenti di ritmo”⁴⁷³. Ercoles, invece, ritiene che la *kainotomia* stesicorea consista nell’“uso estensivo di particolari associazioni di *kola* enopliaci, come quella di *hemiepes* e reiziano [...] o quella di metro giambico e reiziano” e poi nel “frequente impiego del trimetro trocaico di forma epitritica in contesti ritmici *kat’ enoplion*”⁴⁷⁴.

⁴⁷³ Gamberini 1979, 197 n. 6.

⁴⁷⁴ Ercoles 2013, 557.

Il passo pseudo-plutarco, benché non aiuti a scoprire effettivamente quali siano state le innovazioni principali di Stesicoro, merita attenzione per il messaggio che veicola e che è stato considerato di matrice aristossenica già a partire da Westphal⁴⁷⁵. Nel complesso, infatti, esso sembra rispecchiare la distinzione che il Tarentino fa tra le innovazioni accettabili e quelle inaccettabili: le innovazioni non erano da rigettare *in toto*, ma nell'atto di innovare si doveva sempre tenere presente il principio di convenienza (πρέπον), motivo per cui un prodotto musicale può essere giudicato bello solo se i vari elementi che la formano⁴⁷⁶ si confanno ad un determinato tipo di poesia.

3.4 Saffo.

Con Saffo (27.) torniamo nuovamente nell'ambito della lirica monodica e, sfortunatamente, in modo simile a quanto si è verificato per Alceo, anche sulla celebre poetessa di Lesbo non è possibile ricavare nient'altro che una testimonianza, esplicitamente attribuita ad Aristosseno (fr. 81 Wehrli).

Mus. 16, 1136d = Sappho T 246 Voigt.

Καὶ ἡ Μιζολύδιος δὲ παθητικὴ τίς ἐστι, τραγωδίαίς ἀρμόζουσα. Ἀριστόξενος δὲ φησι (fr. 81 Wehrli) Σαπφῶ πρώτην εὔρασθαι τὴν Μιζολυδιστί, παρ' ἧς τοὺς τραγωδοποιοὺς μαθεῖν.

Anche l'*harmonia* misolidia ha un carattere adatto a suscitare emozioni e appropriato alla tragedia. Aristosseno riferisce che Saffo per prima scoprì la Misolidia e che i tragediografi l'appresero da lei.

Il passo fa parte di una sezione, comprendente i capitoli 15-17, che si può definire, a grandi linee, platonica, dal momento che si tratta un argomento esplicitamente ripreso dal terzo libro della *Repubblica*: la questione delle caratteristiche etiche connesse alle *harmoniai* musicali ed il loro risolto etico.

Platone, comunque, non è l'unico filosofo ad essere menzionato in questa sezione. Lo Pseudo-Plutarco, anzi, vi inserisce anche informazioni provenienti da altre fonti complementari. In particolare, la struttura dei capitoli 15-16 sembra osservare la seguente linea: si definisce il carattere dell'*harmonia* presa in considerazione e, in un secondo

⁴⁷⁵ Westphal 1865, 14.

⁴⁷⁶ Come il genere, la gamma della scala, il metro, il dialetto (cf. Privitera 1965, 81).

momento, si riportano alcune testimonianze – ricavate da diverse fonti– su coloro che plausibilmente inventarono, impiegarono o modificarono tale *harmonia*.

Nel capitolo 16, appunto, dopo aver descritto i caratteri generali dell'armonia misolidia, lo Pseudo-Plutarco riporta una testimonianza di Aristosseno che attribuisce a Saffo l'invenzione di tale armonia, specificando che, in seguito, i tragediografi l'avrebbero appresa da lei. Segue, poi, una seconda tradizione alternativa secondo la quale l'inventore della Misolidia sarebbe stato l'auleta Pitoclido e che poi un certo Lamprocle ne avrebbe modificato la struttura scalare (*Mus.* 16, 1136c-d).

La testimonianza riguardante Pitocle, Lamprocle e la struttura scalare della Misolidia sarà analizzata successivamente, quando si tratteranno i lirici del V sec. a.C.⁴⁷⁷ Quanto alla notizia legata a Saffo, varie ipotesi sono state avanzate. Flach, ad esempio, negava che a Saffo si potessero attribuire l'invenzione e l'impiego di questa armonia⁴⁷⁸. Weil e Reinach, invece, facevano notare che Clemente Alessandrino negli *Stromata* (1, 16) attribuisce la scoperta dell'armonia misolidia al mitico Marsia e aggiungevano che, poiché nella sua struttura primitiva essa presentava grandi analogie con la scala ipodorica, detta anche eolica, non è inverosimile che l'eolica Saffo l'avesse impiegata, se non inventata⁴⁷⁹.

Ancora, Reinach e Puech credevano che fosse possibile che Saffo avesse conferito una sua impronta di originalità ad un'armonia preesistente, rendendola popolare sull'isola di Lesbo⁴⁸⁰. Bonaria, più recentemente, riprendendo il pensiero di Reinach e Puech, ipotizza un'origine micrasiatica dell'armonia misolidia, arguibile, prima di tutto, dal nome ad essa attribuito e, in secondo luogo, dal fatto che nel VII sec. a.C. intercorrevano strette relazioni commerciali e culturali tra Lesbo e il continente miroasiatico⁴⁸¹.

Non dobbiamo trascurare il fatto che, molto più avanti nel trattato (*Mus.* 28, 1140f), come si è già avuto modo di notare⁴⁸², l'invenzione del modo misolidio sia attribuita a Terpandro, conterraneo di Saffo. A questo punto si pone una questione relativa alla fonte impiegata dallo Pseudo-Plutarco. È già stato detto, nella sezione dedicata a Terpandro, che il capitolo 28 è di probabile ascendenza aristossenica o, meno probabilmente, ha come sua fonte Dionigi di Alicarnasso il giovane⁴⁸³. Se si accetta, però, l'idea che la fonte sia Aristosseno, si deve anche notare che ciò entra in contrasto con la notizia che vuole Saffo come colei che scoprì

⁴⁷⁷ Cf. § 4.2.

⁴⁷⁸ Flach 1884, 161 ss.

⁴⁷⁹ Weil-Reinach 1900, 63 nn. 154-155.

⁴⁸⁰ Reinach-Puech 1937, 168.

⁴⁸¹ Bonaria 1996, 7.

⁴⁸² Cf. § 2.3.

⁴⁸³ Cf. § 2.7.

l'armonia misolidia. A favore della fonte aristossenica giocherebbe il sostantivo τόπος al quale l'aggettivo "misolidio" si riferisce. Dunque, anziché cercare di individuare il reale inventore dell'armonia misolidia – del resto non è mai raccomandabile, soprattutto in questo ambito, far risalire un'invenzione ad una sola personalità – credo sia preferibile ipotizzare che la sua attribuzione a due poeti entrambi risalenti al periodo arcaico, ed entrambi provenienti da Lesbo, attesti, più che altro, un'ampia diffusione di tale armonia negli ambienti di Lesbo⁴⁸⁴.

3.5 Pindaro (e Simonide e Bacchilide).

Pindaro (28.) rappresenta la nostra ultima tappa nell'ambito dei poeti lirici del canone. Sorprende, in questo caso, l'assenza di informazioni rilevanti relative agli altri poeti lirici corali dell'età tardo-arcaica. Di fatto, Simonide e Bacchilide figurano nell'opera rispettivamente due e una volta, sempre connessi al nome di Pindaro⁴⁸⁵.

Di Pindaro lo Pseudo-Plutarco riporta sia citazioni relative ad altri poeti che testimonianze legate al suo stile. Mancano, invece, informazioni di natura più strettamente musicale.

All'inizio degli anni Novanta lavori piuttosto ampi di commento, dedicati alla cospicua presenza di Pindaro nell'opera di Plutarco, sono stati condotti da Luigi Castagna prima e da Maria Cannatà Fera poi⁴⁸⁶. Entrambi gli studiosi annoverano il *De Musica* tra i trattati plutarchei, ma commentano dettagliatamente solo alcuni degli otto riferimenti al poeta lirico presenti nel testo⁴⁸⁷. Nel caso del commento di Castagna, tale scelta è stata dettata, credo, da ragioni contenutistiche. Egli infatti predilige, da un lato, passi pindarici il cui tema è di natura teologica e dall'altro, passi dal carattere spiccatamente morale. Cannatà Fera, invece, prende in considerazione le citazioni attribuite al poeta, mentre le testimonianze relative allo stile sono solo passate in rassegna nella sezione introduttiva. Manca, ancora, una riflessione globale sulla figura di Pindaro nel *De Musica*.

In questa sede l'attenzione sarà focalizzata su due aspetti che emergono dalla lettura del trattato: la figura di Pindaro intesa, da un lato, come fonte di informazione e dall'altro, come modello di stile.

⁴⁸⁴ Cf. § 2.3. e Gostoli 1990, 104.

⁴⁸⁵ Avremo modo di analizzare i passi relativi a questi due poeti nella sezione dedicata alle testimonianze su Pindaro.

⁴⁸⁶ Castagna 1991, 163-185; Cannatà Fera 1992.

⁴⁸⁷ Un solo riferimento in Castagna 1991, 184 e quattro riferimenti in Cannatà Fera 1992, 80-82; 103; 124-125; 146-147.

3.5.1 Le citazioni di Pindaro come fonte letteraria.

Tutte le citazioni di Pindaro presenti nel *De Musica* tramandano notizie relative alla tradizione musicale e letteraria e hanno per oggetto altri poeti. Non a caso West ha definito Pindaro “a composer with a marked interest in musical and literary history”, proprio perché egli prende in considerazione e commenta le invenzioni e l’attività di altri poeti⁴⁸⁸.

Quattro sono i luoghi del *De Musica* in cui si individuano citazioni pindariche. Di queste, due contengono testimonianze generiche su poeti vissuti molto prima di Pindaro (Polimnesto e Sacada), la terza è relativa alle origini mitiche dell’armonia lidia, mentre l’ultima riguarda un’invenzione musicale attribuita dal poeta a Terpandro.

Il valore di due tra queste citazioni consiste nel fatto che per esse si può trovare un riscontro effettivo nei frammenti di Pindaro giunti fino a noi, anche se non è possibile attribuire questi ultimi ad un preciso genere poetico. Invece, nel caso della citazione contenuta in *Mus.* 15, 1136c si verifica il contrario: in essa viene specificato il genere di composizione, un peana, ma, come vedremo a breve, non si è riusciti a individuare con certezza il relativo frammento.

Il primo passo d’interesse per questa analisi ha dunque in oggetto Polimnesto di Colofone:

Mus. 5, 1133b = Pindarus fr. 188 Sn.-M.

τοῦ δὲ Πολυμνήστου καὶ Πίνδαρος (fr. 188 Sn.-M.) καὶ Ἀλκμᾶν (fr. 225 Calame) οἱ τῶν μελῶν ποιηταὶ ἐμνημόνευσαν.

Polimnesto è menzionato anche dai poeti lirici Pindaro e Alcmane.

Tale citazione è inserita all’interno di un più ampio discorso di natura cronologica: nel capitolo 5, come abbiamo già avuto modo di vedere, viene esposta la concezione di Glauco, alternativa a quella eraclideia, che considera la nascita dell’aulodia antecedente a quella della citarodia. Sono menzionati poi vari poeti e, soprattutto, viene messo in risalto il rapporto temporale che vige tra loro. Come si è già detto, con una certa probabilità il motivo per cui lo Pseudo-Plutarco riferisce che Polimnesto fu menzionato anche da Pindaro e Alcmane consiste nell’intento di conferirgli autorevolezza⁴⁸⁹.

⁴⁸⁸ West 1992, 344-345.

⁴⁸⁹ Cf. § 2.8.2.

Il frammento pindarico contenente la citazione di Polimnesto, che funge da conferma a quanto viene detto nel *De Musica*, è giunto fino a noi tramite un passo della *Geografia* di Strabone⁴⁹⁰:

Pindarus fr. 188 Sn.-M.

φθέγμα μὲν πάγκοινον ἔγνω-
κας Πολυμνάστου Κολοφωνίου ἀνδρός

conosci la celebre canzone
di Polimnesto di Colofone.

Da quale fonte lo Pseudo-Plutarco abbia ricavato la notizia che Pindaro e Alcmane menzionassero Polimnesto è davvero difficile stabilire: sappiamo che la fonte di base impiegata per questo capitolo è Glauco, ma è pur vero che esso si apre con un riferimento ad Alessandro Poliistore e che, verso la fine, nei periodi immediatamente precedenti a quello in cui sono menzionati Pindaro e Alcmane, si fa parola di altre fonti, non meglio specificate. Dubito, comunque, che lo Pseudo-Plutarco avesse direttamente davanti a sé i versi di Pindaro e di Alcmane; altrimenti, credo, li avrebbe riportati *verbatim*, come fa con i due passi di Omero⁴⁹¹ e con un brano comico di Ferecrate⁴⁹².

La seconda citazione pindarica riguarda, invece, il poeta Sacada:

Mus. 8, 1134a = Pindarus fr. 269 Sn.-M.

γέγονε δὲ καὶ Σακάδας <ὁ> Ἀργεῖος ποιητὴς μελῶν τε καὶ ἐλεγείων μεμελοποιημένων· ὁ δ' αὐτὸς καὶ αὐλητὴς ἀγαθὸς καὶ τὰ Πύθια τρις νενικηκὼς ἀναγέγραπται· τούτου καὶ Πίνδαρος μνημονεύει (fr. 269 Sn.-M.).

Anche Sacada d'Argo fu compositore di versi lirici ed elegiaci posti in musica. Egli fu inoltre un valente auleta ed è attestato che riportò tre volte la vittoria agli agoni pitici. Costui è ricordato anche da Pindaro.

⁴⁹⁰ Strab. XIV, 1, 28: λέγει δὲ Πίνδαρος καὶ Πολύμναστόν τινα τῶν περὶ τὴν μουσικὴν ἐλλογίμων “φθέγμα μὲν πάγκοινον ἔγνωκας Πολυμνάστου Κολοφωνίου ἀνδρός”. Cf. anche Cannatà Fera 1992, 125.

Pindaro, invece, menziona anche un certo Polimnesto tra coloro che erano illustri nell'ambito della musica “conosci la celebre canzone di Polimnesto di Colofone”.

⁴⁹¹ *Mus.* 2, 1131e e 42, 1146c = *Il.* 1. 472ss.; *Mus.* 40, 1145e = *Il.* 9. 186-189.

⁴⁹² *Mus.* 30, 1141e-1142a = Pherecr. fr. 155, 1-25 Kassel-Austin.

Sfortunatamente, in questo caso non si ha un riscontro con i versi di Pindaro ed è, perciò, impossibile stabilire quante e quali delle notizie riportate dallo Pseudo-Plutarco fossero effettivamente presenti anche nei versi pindarici.

Cannatà Fera osserva che tale frammento va completato con una notizia di Pausania, secondo il quale Pindaro avrebbe composto un *prooimion* per Sacada (9, 30, 2). Varie sono le ipotesi riportate dalla studiosa sull'entità di tale carme: secondo Boeckh si trattava di un prosodio; Bergk riteneva, invece, che facesse parte del terzo libro dei *Parteni*, Turyn lo pone tra i peani⁴⁹³.

Il caso della terza citazione pindarica è più complesso, perché il trattatista riferisce il genere di composizione da cui ricava la notizia, cioè un peana, ma in nessun peana di Pindaro compare in modo chiaro e inconfutabile il contenuto della citazione pseudo-plutarchea. Sono state, tuttavia, avanzate alcune ipotesi che a breve saranno discusse. Per prima cosa propongo il passo in questione:

Mus. 15, 1136c = Pindarus fr. 64 Sn.-M. (*Pae.* *XIII)

Πίνδαρος δ' ἐν Παιᾶσιν ἐπὶ τοῖς Νιόβης γάμοις (fr. 64 Sn.-M.) φησὶ Λύδιον ἁρμονίαν πρῶτον διδασθῆναι.

Pindaro, invece, nei suoi peani sostiene che l'harmonia lidia fu introdotta per la prima volta alle nozze di Niobe.

Il passo si inserisce nel contesto di una discussione sulle origini e sull'impiego dell'armonia lidia, dove, tra le varie testimonianze, compare *in primis* quella di Platone sul carattere di tale armonia, poi quella di Aristosseno, che ne lega le origini ad Olimpo, un'altra ancora, che ne attribuirebbe l'invenzione a Melanippide⁴⁹⁴ e, infine, la testimonianza di Pindaro, che si focalizza ancora sull'invenzione, rendendo nota l'occasione in cui l'harmonia lidia fu introdotta, ma senza menzionarne l'inventore. Snell ritiene che tutto il passo pseudo-plutarcheo, compresa la testimonianza di Pindaro, provenisse da Aristosseno, ma, come ha fatto notare Cannatà Fera, tra la notizia attribuita al Tarantino riguardo all'epicedio per Pitone eseguito da Olimpo e quella attribuita a Pindaro, si frappone una notizia relativa a

⁴⁹³ Cannatà Fera 1992, 147.

⁴⁹⁴ La questione è controversa e sarà affrontata nella sezione dedicata a Melanippide (§4.1.1).

Melanippide introdotta dall'espressione εἰς δ' οἱ [...] φασί. È quindi altamente improbabile che tutto il passo possa essere riferito ad Aristosseno⁴⁹⁵.

Nel XIX secolo si è tentato di integrare alcuni luoghi di questo capitolo sulla base della testimonianza di Polluce (IV 79), che attribuisce l'invenzione dell'armonia lidia ad un certo Antippo. Molto utile è la sinossi di Ercoles in merito a questo problema filologico. Egli ricorda, infatti, che Volkmann ha proposto di sostituire il nome di Melanippide con quello di Antippo e, inoltre, accogliendo un'integrazione di Burette e Boeckh, ha integrato anche la porzione di testo successiva al verbo διδαχθῆναι con la congettura <ὑπ' Ἀνθίππου>, "facendo di Pindaro la fonte di questa tradizione eurenematografica". Bergk, in seguito, ha accolto il primo dei due interventi, ma ha criticato il secondo, ritenendo che Pindaro non menzionasse alcun inventore, ma solo l'occasione in cui l'armonia lidia fu inventata⁴⁹⁶.

Anche Rutherford nega che qui si tratti di Antippo, adducendo però una motivazione diversa: secondo lo studioso, Antippo è un poeta storicamente attestato e, dal momento che l'occasione descritta da Pindaro è il matrimonio di Niobe, sarebbe più plausibile ritenere che l'invenzione dell'armonia lidia fosse dal poeta attribuita a una qualche divinità⁴⁹⁷.

Un'altra osservazione molto interessante da parte di Rutherford riguarda un ipotetico prosiegno del peana, che probabilmente raccontava la morte dei figli di Niobe provocata da Apollo e da Artemide, ipotesi plausibile, poiché ci si aspetta che un peana riguardi anche il dio Apollo e la sua famiglia⁴⁹⁸.

Snell, in passato, ha provato ad identificare il contenuto del peana chiamato in causa dallo Pseudo-Plutarco con un componimento molto frammentario (*Pae.* XIII Sn.-M.). Egli concordava con Zuntz nell'individuare un riferimento ad un matrimonio nella parte iniziale, e suggeriva, appunto, che si trattasse del matrimonio di Niobe. Tuttavia, osserva Rutherford, non ci sono dettagli che possano confermare tale ipotesi, né si spiegherebbe la presenza di Atena, il cui epiteto compare al v. 5 del peana in questione, al matrimonio di Niobe⁴⁹⁹.

In realtà già D'Alessio, prima di Rutherford, ha confutato la proposta di Snell, affermando addirittura che i resti del testo non presentano le caratteristiche proprie dei peani⁵⁰⁰. Lo studioso, invece, avanza l'ipotesi che il peana menzionato nel *De Musica* si possa identificare con un altro frammento attribuito alla raccolta dei peani pindarici, cioè il peana XXII. In esso,

⁴⁹⁵ Cannatà Fera 1992, 81.

⁴⁹⁶ Ercoles 2017, 38-39 e 39 n. 1.

⁴⁹⁷ Rutherford 2001, 55. Diversa, invece, l'opinione di Ercoles, che identifica questo Antippo con l'antenato dell'Argonauta Polifemo citato da Hygin. *Fab.* 14.

⁴⁹⁸ Rutherford 2001, 55-56.

⁴⁹⁹ Rutherford 2001, 422.

⁵⁰⁰ D'Alessio 1997, 34.

infatti, è menzionato l'imeneo, una composizione tipica delle cerimonie nuziali (ὑμεναίω (b) 4). Inoltre, vi è nominato Pelope, fratello di Niobe⁵⁰¹. Infine, D'Alessio segnala la presenza di uno scolio molto difficile da leggere, sul fondo della colonna del papiro che tramanda il peana XXII, dove ricorrono due volte alcune forme della parola ἁρμονία, in un contesto che suggerisce la discussione su un'invenzione⁵⁰².

Ritengo che la proposta di D'Alessio sia convincente, e benché, effettivamente, anche il peana XXII sia piuttosto frammentario, di sicuro esso contiene più dati a favore di una sua identificazione col peana descritto in *Mus.* 15, 1136c rispetto al peana XIII, in cui tali dati sono praticamente inesistenti.

Il contenuto dell'ultima citazione di Pindaro riguarda una delle invenzioni attribuite a Terpendro – l'invenzione del genere degli *skolià* – che, in quanto tale, è già stata analizzata nella sezione a lui dedicata⁵⁰³.

Mus. 28, 1140f = Pindarus fr. 125 Sn.-M.

καθάπερ Πίνδαρος φησι (fr. 125 Sn.-M.), καὶ τῶν σκολιῶν μελῶν Τέρπανδρος εὐρετὴς ἦν.

Secondo Pindaro, Terpendro fu anche l'iniziatore dei canti chiamati *skolià*.

È interessante, tuttavia, considerare il carne pindarico a cui la critica associa questo passo pseudo-plutarco. Infatti, in nessuna delle composizioni di Pindaro giunte per intero, né in alcuno dei suoi frammenti, è fatto esplicito riferimento all'invenzione degli *skolià* da parte di Terpendro. Tuttavia, Boeckh per primo⁵⁰⁴ ha ritenuto di poter associare l'informazione pseudo-plutarca ad un frammento pindarico in cui, plausibilmente, si menziona un'altra invenzione attribuita a Terpendro, quella del barbito⁵⁰⁵:

Pind. fr. 125 Sn.-M.

τόν ῥα Τέρπανδρός ποθ' ὁ Λέσβιος εὔρεν

πρῶτος, ἐν δείπνοισι Λυδῶν

ψαλμὸν ἀντίφθογγον ὑψηλᾶς ἀκούων πακτίδος

⁵⁰¹ La presenza di Pelope al matrimonio della sorella pare confermata dalla pittura vascolare. Per approfondimenti cf. D'Alessio 1997, 44 e Schmidt 1990, 221-226.

⁵⁰² D'Alessio 1997, 43-44.

⁵⁰³ Cf. §2.2.6.

⁵⁰⁴ La stessa scelta è effettuata da Snell e Maehler.

⁵⁰⁵ Il frammento è tramandato da un passo di Ateneo, in cui si dà anche una spiegazione dei versi pindarici (Ath. 14, 635b-d): Σαφῶς Πινδάρου λέγοντος τὸν Τέρπανδρον ἀντίφθογγον εὔρεῖν τῇ παρὰ Λυδοῖς πηκτίδι τὸν βάρβιτον (Ath. 14, 635d). Cf. Cannatà Fera 1992, 103.

Il lesbio Terpandro, dunque, allora per primo lo inventò (il barbitò), durante i banchetti dei Lidi, ascoltandone il suono dalla sonorità che risponde a quello dell'acuta *pektis*.

Ciò che potrebbe indurci a concordare con la scelta della critica di riferire il passo pseudo-plutarco a tale frammento è l'affinità di argomento: dal momento che Pindaro in questo componimento attribuisce a Terpandro l'invenzione di uno strumento, nulla vieta che poco prima o poco dopo, nel testo per noi perduto, egli attribuisse al poeta di Lesbo anche l'invenzione del genere degli *skolià*. Tuttavia, è anche possibile che Pindaro abbia parlato di queste due invenzioni di Terpandro in diversi componimenti.

Un altro elemento che potrebbe spingerci a concordare con la tendenza prevalente della critica – ma si tratta di una semplice suggestione – è il fatto che effettivamente gli *skolià* venivano eseguiti in un contesto simposiale e che, nel fr. 125, sono menzionati i δεῖπνα Λυδῶν. Ora, è noto che il termine δεῖπνον, originariamente, si riferiva al momento del pasto in generale e, quindi, non era legato necessariamente al contesto simposiale. Tuttavia, a partire dal V sec. a.C., ad Atene, il termine δεῖπνον iniziò a riferirsi esclusivamente al momento della cena, durante la quale si rispettava un ordine stabilito: prima il pasto, che poteva articolarsi in più portate, poi il dolce e, infine, si giungeva al momento del simposio⁵⁰⁶. Del resto Cannatà Fera osserva che, stando a quanto riferisce Proclo (*Chrestom.* 60 Severyns), il barbitò era uno strumento particolarmente indicato nell'accompagnamento di canti simposiali e aggiunge che il fr. 125 proviene proprio da uno *skoliòn* indirizzato a Ierone di Siracusa⁵⁰⁷.

Dunque, potremmo ipotizzare che Pindaro abbia menzionato i δεῖπνα Λυδῶν riferendosi a un simile contesto, che contemplava anche il momento simposiale. Di conseguenza, potremmo supporre, in via del tutto teorica, che Pindaro, facendo riferimento a questo stesso contesto simposiale, attribuisse a Terpandro non solo l'invenzione del barbitò, ma anche quella degli *skolià*.

3.5.2 Pindaro come un modello di stile.

Come ho già accennato in precedenza, sulla musica di Pindaro lo Pseudo-Plutarco non fornisce informazioni strettamente tecniche, ma lo cita spesso come un modello di stile nobile.

⁵⁰⁶ Pauly-Wissowa s.v. *Deipnon*, 378.

⁵⁰⁷ Cannatà Fera 1992, 103. Che questi versi pindarici provengano da uno *skoliòn* indirizzato a Ierone di Siracusa si evince da un passo di Ateneo (14, 635b).

In effetti, il caso di Pindaro è particolare, in quanto si tratta di un poeta che vive in un'epoca liminare, in cui la musica praticata è ancora quella tradizionale, ma inizia a conoscere uno sviluppo progressivo che porterà poi alla cosiddetta "Musica Nuova", la musica "rivoluzionaria" dei ditirambografi del V sec. a.C.

Viene spontaneo chiedersi, dunque, come si ponga Pindaro nei confronti di queste innovazioni in ambito musicale. Sappiamo che il suo stile è considerato difficile sia per l'esegesi che per la comprensione stessa dei suoi versi.

Tale complessità si riflette anche sul piano metrico, data la ricca varietà di metri utilizzati dal poeta. D'altro canto, sul piano musicale, sappiamo che il poeta stesso definiva la sua musica "variegata" (ποικίλη)⁵⁰⁸.

Giovanni Marzi, partendo da un'analisi di tutti i riferimenti agli strumenti e alla musica presenti nella poesia di Pindaro, ha provato a tracciare un profilo del poeta, definendolo "saldamente legato alla musica di tradizione e insieme aperto alle voci dei novatori". Secondo lo studioso, dunque, il poeta tebano cercò un punto d'incontro tra musica tradizionale e musica nuova⁵⁰⁹.

Del resto, lo stesso Pindaro in un suo ditirambo critica il ditirambo antico (fr. 70b 1-2 Sn.-M.)⁵¹⁰:

πρὶν μὲν εἶρπε σχοινοτένεια τ' αἰοῖδ' ἄ
διθ' ὑράμβων

Prima si strascicava teso come una fune il canto
dei ditirambi

(Trad. S. Lavecchia)

Questa complessità e ricchezza in ambito stilistico-musicale, congiuntamente ad un'esplicita ammissione di apertura nei confronti del nuovo ditirambo, tuttavia, non impedì ai conservatori dei secoli successivi di apprezzare la musica di Pindaro e di considerarla un modello, in contrapposizione alla "musica nuova". Lo Pseudo-Plutarco non si discosta da

⁵⁰⁸ P. es. *Ol.* 3, 8 (φόρμιγγά τε ποικιλόγαρυν), 4, 2 (ποικιλοφόρμιγγος αἰοιδᾶς), *Nem.* 4, 14 (ποικίλον κιθαρίζων). West rimanda anche ad altri passi pindarici. La mia scelta è dettata dal fatto che in questi tre casi l'aggettivo *poikilos* è strettamente connesso alla sfera musicale. Cf. West 1992, 345 e n. 78.

⁵⁰⁹ Marzi 1972, 10.

⁵¹⁰ Per la discussione sul significato da attribuire all'espressione σχοινοτένεια τ' αἰοιδά cf. § 2.4.

questa visione ed il suo giudizio positivo sull'opera pindarica emerge in modo chiaro dalle sue testimonianze sul poeta.

Dei quattro passi in cui compaiono queste testimonianze, il primo attesta alcuni dei generi lirici coltivati da Pindaro, senza tuttavia approfondirne le caratteristiche:

Mus. 9, 1134d

κέχρηται δὲ τῷ γενεῖ τῆς ποιήσεως ταύτης καὶ Πίνδαρος. ὁ δὲ παιὰν ὅτι διαφορὰν ἔχει πρὸς τὰ ὑπορχήματα, τὰ Πινδάρου ποιήματα δηλώσει· γέγραφε γὰρ καὶ παιᾶνας καὶ ὑπορχήματα.

Anche Pindaro impiegò questo genere di composizione poetica (gli iporchemi). La differenza tra peana e iporchema risulterà chiara dalla opere di Pindaro, dal momento che egli compose sia peani che iporchemi.

L'informazione, pur essendo molto generica, è una testimonianza implicita dell'importanza attribuita al poeta, al punto che le sue composizioni sono presentate come un esempio per poter comprendere quale sia la distinzione tra iporchemi e peani.

Le due testimonianze successive (*Mus.* 17, 1136f; *Mus.* 20, 1137e-f) vedono il nome di Pindaro affiancato dai nomi di altri due importantissimi poeti: Simonide (29.), menzionato due volte in tutto il trattato, e Bacchilide (30.) menzionato solo una volta. Già si è detto che stupisce questa esigua presenza di testimonianze riguardanti due lirici così eminenti, soprattutto se si considera che solo per Pindaro si contano, all'interno del trattato, quattro citazioni e quattro testimonianze.

La ragione, probabilmente, è da individuarsi nel fine ultimo dello Pseudo-Plutarco che, lo ricordiamo, non è quello di tracciare una esposizione sistematica dello stile musicale dei vari poeti, bensì quello di proporre il loro stile musicale come modello positivo all'interno di una discussione sulla storia della musica, che si regge su una doppia antinomia, insieme cronologica (musica antica vs. musica nuova) e morale (musica nobile vs. musica degenerata). Probabilmente, tra i tre lirici tardo-arcaici Pindaro era avvertito come il più importante e quindi è anche il poeta menzionato più di frequente⁵¹¹.

⁵¹¹ Più in generale, Castagna ha osservato che dei nove poeti del canone quello più citato nel intero *corpus Plutarcheum* è Pindaro, con più di cento citazioni (Castagna 1972, 167).

Mus. 17, 1136f

οὐκ ἡγνόμεναι δ' ὅτι πολλὰ Δώρια Παρθένεια [ἄλλα] Ἀλκμᾶνι καὶ Πινδάρῳ καὶ Σιμωνίδῃ καὶ Βακχυλίδῃ πεποιήται, ἀλλὰ μὴν καὶ ὅτι προσόδια καὶ παιᾶνες.

(Platone) sapeva che molti partenii furono composti da Alcmane, Pindaro, Simonide, Bacchilide nell'*harmonia* dorica, nonché canti processionali e peani.

Mus. 20, 1137e-f

ὁ γὰρ αὐτὸς καὶ Παγκράτην ἂν εἴποι ἀγνοεῖν τὸ χρωματικὸν γένος. ἀπείχετο γὰρ καὶ οὗτος ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ τούτου, ἐχρήσατο δ' ἐν τισιν. οὐ δι' ἄγνοιαν οὖν δηλονότι, ἀλλὰ διὰ τὴν προαίρεσιν ἀπείχετο· ἐξήλου γοῦν, ὡς αὐτὸς ἔφη, τὸν Πινδάρειόν τε καὶ Σιμωνίδειον τρόπον καὶ καθόλου τὸ ἀρχαῖον καλούμενον ὑπὸ τῶν νῦν.

Parimenti si potrebbe dire che anche Pancrate ignorava questo genere, dal momento che anch'egli per lo più lo evitò, pur impiegandolo in alcune composizioni. Evidentemente non ne fece uso, non perché non lo conoscesse, ma per scelta. Come egli stesso dichiarò, era sua intenzione imitare lo stile di Pindaro e Simonide e in genere la maniera che i compositori di oggi definiscono antica.

Entrambe le testimonianze contengono informazioni poco dettagliate. Dal capitolo 17, di matrice platonica, si apprende solo che Pindaro componeva, come del resto gli altri grandi lirici Alcmane, Simonide, Bacchilide, partenii in armonia dorica, l'unica armonia che, insieme alla frigia, poteva essere accettata e studiata all'interno dello Stato ideale, secondo Platone, per il suo carattere che la rendeva adatta agli uomini coraggiosi e alle azioni di guerra, e quindi ispiratrice di forza e coraggio⁵¹².

Del resto, lo stesso Pindaro in più di un'ode fa esplicito riferimento all'armonia dorica, e da un frammento di un peana si evince che egli riteneva il *melos* dorico il più solenne e dignitoso⁵¹³.

Nel capitolo 20, invece, troviamo i nomi di Pindaro e di Simonide compresi nel novero di quei poeti che adoperarono uno "stile antico". L'informazione è ricavata da un certo Pancrate, in un contesto di discussione sulle origini del genere cromatico. Di questo genere, lo Pseudo-Plutarco dice che non era impiegato dai tragediografi, mentre era diffuso nella citarodia, ben

⁵¹² *Resp.* 399a.

⁵¹³ Δώριον μέλος σεμνότατόν ἐστιν (fr. 67 Sn.-M.).

più antica della tragedia. Il trattatista continua, poi, affermando che il genere cromatico era più antico di quello enarmonico, ma che né Eschilo né Frinico lo utilizzarono e lo stesso fece Pancrate, non per ignoranza, ma per scelta, poiché decise di seguire lo stile antico di poeti come Pindaro e Simonide.

Benché sia menzionata, qui, la maniera antica di comporre (τὸ ἀρχαῖον καλούμενον ὑπὸ τῶν νῦν), la focalizzazione non è, almeno non esplicitamente, sul contrasto tra il carattere della musica antica e quella nuova, ma sull'impiego che è stato fatto del genere cromatico sin dai primi tempi della citarodia. La contrapposizione tra musica antica e musica nuova non è assente, ma resta implicita, e si può cogliere nel fatto che Pancrate, un musico che probabilmente operò nel IV sec. a.C., quando ormai la musica nuova si era affermata, abbia scelto di imitare lo stile antico.

Se questa contrapposizione tra antico e nuovo resta implicita nel capitolo 20, nel capitolo 31 (che è anche l'ultimo in cui compare il nome di Pindaro) essa affiora apertamente:

Mus. 31, 1142b-c

τῶν γὰρ κατὰ τὴν αὐτοῦ ἡλικίαν φησὶ Τελεσίᾳ τῷ Θηβαίῳ συμβῆναι νέῳ μὲν ὄντι τραφεῖναι ἐν τῇ καλλίστῃ μουσικῇ, καὶ μαθεῖν ἄλλα τε τῶν εὐδοκιμούντων καὶ δὴ καὶ τὰ Πινδάρου, τὰ τε Διονυσίου τοῦ Θηβαίου καὶ τὰ Λάμπρου καὶ τὰ Πρατίνου καὶ τῶν λοιπῶν ὅσοι τῶν λυρικῶν ἄνδρες ἐγένοντο ποιηταὶ κρουμάτων ἀγαθοί· καὶ αὐλῆσαι δὲ καλῶς καὶ περὶ τὰ λοιπὰ μέρη τῆς συμπάσης παιδείας ἱκανῶς διαπονηθῆναι· παραλλάξαντα δὲ τὴν τῆς ἀκμῆς ἡλικίαν, οὕτω σφόδρα ἐξαπατηθῆναι ὑπὸ τῆς σκηνικῆς τε καὶ ποικίλης μουσικῆς, ὥς καταφρονῆσαι τῶν καλῶν ἐκείνων ἐν οἷς ἀνετράφη, τὰ Φιλοξένου δὲ καὶ Τιμοθέου ἐκμανθάνειν, καὶ τούτων αὐτῶν τὰ ποικιλώτατα καὶ πλείστην ἐν αὐτοῖς ἔχοντα καινοτομίαν.

(Aristosseno) riferisce, infatti, la vicenda accaduta ai suoi tempi a Telesia di Tebe: istruito da giovane nello stile musicale più nobile, apprese le opere dei compositori più illustri, tra cui Pindaro, Dionisio di Tebe, Lampro, Pratina e altri poeti lirici, valenti autori di brani strumentali. Fu un abile suonatore di aulo e coltivò accuratamente le altre discipline di tutto il ciclo formativo. Ma superati i quarant'anni, si lasciò sedurre dalla musica elaborata e prodotta per il teatro, al punto che arrivò a disprezzare lo stile nobile, e apprese le composizioni di Filosseno e Timoteo, in particolare le più complesse e ricche di elementi innovativi.

Rinviando la discussione su Telesia ad un altro momento, vorrei invece concentrarmi in particolare sulla figura di Pindaro. Emerge, qui, esplicitamente che lo stile di Pindaro, già precedentemente accostato a quello dei poeti "antichi", è considerato nobile ed in netta

contrapposizione con le stile compositivo dei poeti della musica nuova quali Filosseno e Timoteo, molto più complesso e ricco di elementi innovativi.

Dunque, senza mettere in dubbio che Pindaro abbia effettivamente cercato un punto di incontro tra musica tradizionale e musica nuova, si può affermare che lo Pseudo-Plutarco – forte soprattutto dell’atteggiamento conservatore delle fonti di V e IV sec. a.C. da lui impiegate – inserisce a pieno titolo il poeta tebano all’interno della tradizione musicale nobile, proponendo la sua musica come modello assolutamente antinomico rispetto a quella che iniziava già a svilupparsi negli stessi anni in cui egli operò.

3.6 Laso di Ermione.

Laso di Ermione (31.) visse in pieno VI sec. a.C., in un panorama musicale che era ancora al di qua della linea di demarcazione tra la musica antica (considerata nobile) e la musica nuova. In questo contesto, la sua personalità rappresenta una voce fuori dal coro, stando a quanto si legge nel *De Musica*. Egli, infatti, operò poco prima di poeti del calibro di Simonide, Bacchilide, Pindaro e, anzi, sappiamo che di quest’ultimo Laso fu addirittura maestro⁵¹⁴. Eppure lo Pseudo-Plutarco riferisce che egli portò la musica “alla rivoluzione”. Per tale motivo, ho deciso di collocarlo alla fine di questo capitolo sui poeti canonici, subito prima di introdurre il capitolo su quella che fu chiamata Musica Nuova.

Mus. 29, 1141c = Lasus T 6 Campbell (III p. 300)

Λᾱσος δ' ὁ Ἑρμιονεὺς εἰς τὴν διθυραμβικὴν ἀγωγὴν μεταστήσας τοὺς ῥυθμούς, καὶ τῇ τῶν αὐλῶν πολυφωνίᾳ κατακολουθήσας, πλείοσί τε φθόγοις καὶ διερριμμένοις χρησάμενος, εἰς μετάθεσιν τὴν προϋπάρχουσαν ἤγαγε μουσικὴν.

Laso di Ermione, spostando i ritmi nel movimento ditirambico e seguendo la molteplicità dei suoni appartenenti agli auli, facendo uso di note più numerose e disseminate lungo la scala⁵¹⁵, portò la musica antica alla rivoluzione.

⁵¹⁴ Privitera 1965, 82.

⁵¹⁵ Ballerio traduce la frase πλείοσί τε φθόγοις καὶ διερριμμένοις con “facendo uso di note più numerose per il frazionamento degli intervalli”, similmente alla traduzione fornita nel 1954 da Lasserre. Privitera e Barker, invece (credo giustamente), hanno interpretato diversamente il participio διερριμμένοις, come sarà illustrato a breve. Qui ho preferito l’interpretazione di Pisani, che traduce l’intera espressione con “numero maggiore di note disseminate lungo la scala” (Pisani 2017, 2219), seguendo egli stesso, evidentemente, una delle interpretazioni proposte da Barker.

Che la fonte di questo passo sia Aristosseno è possibile arguirlo, a detta di Privitera, dal fatto che il capitolo 29 è compreso in una sezione (capitoli 28-31) in cui sono esposte due teorie che rimontano al Tarantino, la prima riguardante l'idea che le innovazioni musicali non sono da condannare in quanto tali, ma solo quando imbruttiscono la musica, la seconda relativa alla buona formazione, capace di evitare tale imbruttimento della musica⁵¹⁶.

Già si è detto precedentemente che in questo capitolo Westphal rileva, sebbene con molte riserve, l'influenza di una seconda fonte: Dionigi di Alicarnasso il giovane. Anche Privitera è di un avviso simile, ma limita tale influenza alla sola presentazione, del resto molto schematica, di Laso in qualità di capofila dei ditirambografi del V sec. a.C., che portarono la musica alla rivoluzione, o forse è meglio dire alla degenerazione⁵¹⁷.

Le innovazioni di Laso, dunque, si compiono in due ambiti: il primo è quello della ritmica. All'Ermioneo, infatti, è attribuito l'utilizzo di ritmi ditirambici, ma l'interpretazione della frase che si riferisce a tale innovazione (εἰς τὴν διθυραμβικὴν ἀγωγὴν μεταστήσας τοὺς ῥυθμούς) è stata definita incerta da Privitera. Lo studioso ha contestato la spiegazione fornita da Lasserre, il quale vedeva in questa innovazione un mutamento della struttura strofica del ditirambo, secondo il modello di altri carmi lirici. Privitera, al contrario, ritiene che il testo parli di un mutamento dei ritmi non ditirambici secondo l'*agogè* ditirambica. La questione resta aperta.

L'altra innovazione attribuita a Laso è di natura precipuamente musicale e la sua menzione da parte dello Pseudo-Plutarco si inserisce nel dibattito sulla differenza tra lo stile degli antichi e quello dei moderni, che è costante in tutto il trattato: si tratta dell'incremento del numero di note nell'atto della composizione. In questo caso, sono due i termini sulla cui interpretazione occorrerà incentrare l'analisi: il sostantivo πολυφωνία ed il verbo διαρρίπτω.

Sul significato di πολυφωνία si è pronunciato Privitera, accennando alla corrispondenza fra tale concetto e quello di πολυχорδία. Questo termine compare molti capitoli prima nel trattato. In *Mus.* 18, 1137a-b, infatti, si legge:

οὐ γὰρ ἡ ἄγνοια τῆς τοιαύτης στενοχωρίας καὶ ὀλιγοχορδίας αὐτοῖς αἰτία γεγένηται, οὐδὲ δι' ἄγνοιαν οἱ περὶ Ὀλυμπον καὶ Τέρπανδρον καὶ οἱ ἀκολουθήσαντες τῇ τούτων προαιρέσει περιεῖλον τὴν πολυχорδίαν τε καὶ ποικιλίαν.

⁵¹⁶ Privitera 1965, 73-74.

⁵¹⁷ Privitera 1965, 75.

Non fu a causa di una conoscenza limitata che i compositori antichi si attennero a una estensione ridotta e a un numero ristretto di note, né per questo motivo Olimpo, Terpandro e quelli che condivisero le loro scelte musicali evitarono l'uso di un numero molteplice di note e di uno stile compositivo improntato alla complessità.

(Trad. A. Gostoli)

Dal testo risulta chiaro che il concetto di *oligochordia* è legato all'aspetto nobile della musica, mentre quello di *polychordia* è considerato uno degli elementi che portarono la musica del V sec. a.C. alla degenerazione. Ora, se la *polychordia* consiste in un incremento del numero di note nella composizione di una melodia per strumenti cordofoni, il concetto di *polyphonia* sarà da intendere, similmente, come un modo di comporre melodie che prevede l'impiego di più note, con la sola differenza che la *polyphonia* è associata dallo Pseudo-Plutarco agli strumenti a fiato. Ciò è, appunto, confermato da quanto è detto dallo Pseudo-Plutarco nel brano su Laso: τῇ τῶν αὐλῶν πολυφωνία κατακολουθήσας, πλείοσί τε φθόγγοις καὶ διερριμμένοις χρησάμενος. In questa porzione di testo sono due le espressioni che individuano i caratteri della *polyphonia*, la prima è il sintagma τῶν αὐλῶν, che definisce lo strumento; la seconda è πλείοσί τε φθόγγοις che, invece, definisce la quantità delle note⁵¹⁸.

Legata alla questione della *polyphonia* è la problematica interpretazione del participio διερριμμένοις. Privitera ha sottolineato il fatto che in questo capitolo il participio del verbo διαρρίπτω (il cui significato di base è “getto attraverso” e quindi “sparpaglio”, “getto qua e là”) si deve intendere nel senso di “distanzio”⁵¹⁹ e non di “fraziono” come è stato inteso da Lasserre e, in seguito, da Restani e da Ballerio. Privitera, perciò, rifiuta la traduzione dell'intera espressione fornita da Lasserre (“notes plus nombreuses par le fractionnement des intervalles”⁵²⁰), appoggiando, invece, quella precedente di Weil e Reinach, che rendevano “notes plus nombreuses et plus espacées”⁵²¹.

Lo studioso sceglie questa traduzione anche per il valore che Weil e Reinach attribuirono al καί che unisce πλείοσί τε φθόγγοις e διερριμμένοις, spiegando che qui il καί non ha valore correlativo (*sia...sia*), bensì esplicativo e che quindi il senso della frase è che Laso si servì di suoni più numerosi e perciò più distanziati⁵²².

⁵¹⁸ Gentili, invece, associa la πολυχорδία e la πολυφωνία rispettivamente alla varietà dei suoni di uno strumento e alla varietà dei suoni di un'aria musicale (Gentili 2006², 50).

⁵¹⁹ Il verbo assume questo significato in Arriano (*De. Ven.* 15, 2 οἱ δὲ καὶ διαρρίψαντες τὰ μέλη, καθάπερ οἱ σκιρτῶντες).

⁵²⁰ Lasserre 1954, 37.

⁵²¹ Weil-Reinach 1900, 117.

⁵²² Privitera 1965, 79.

Barker, invece, avanza due ipotesi per l'interpretazione del participio διεπριμμένοις. In *primis* egli ritiene che lo si possa rendere con “note sparse qua e là”, “disseminate”⁵²³, con riferimento alla pratica della modulazione, perché, spiega, la “molteplicità delle note” era notoriamente una caratteristica dell’aulo e Platone la metteva in relazione alla capacità dello strumento di modulare facilmente da un’armonia ad un’altra. Subito dopo, però, richiamandosi anche al paragrafo successivo in cui torna lo stesso verbo (ma relativamente alle modifiche apportate al numero di corde della lira all’epoca di Timoteo), Barker giustifica la sua scelta di rendere διεπριπεν nel senso di “were scattered about”, affermando che il participio può essere inteso sia nel senso di “disconnesse” in riferimento alle note non correlate e appartenenti a diverse armonie, o semplicemente come “estese”, in riferimento all’incremento dell’estensione della scala⁵²⁴.

Sia l’interpretazione di Privitera che quelle di Barker poggiano su validi argomenti, ma implicano due diversi tipi di innovazione da parte di Laso. Se accogliamo l’interpretazione di Privitera, risulterà che l’innovazione di Laso consistette in una modifica della struttura intervallare delle scale musicali, in quanto “il frazionamento dell’intervallo diatonico, nel momento in cui produceva una pluralità di suoni (semitoni e quarti di tono), dilatava l’intervallo stesso, creando l’impressione che le note non si susseguissero secondo il loro ordine naturale, ma si allontanassero l’una dall’altra per effetto dei semitoni e quarti di tono interposti”⁵²⁵. Ciò sarebbe anche in linea con la teoria lasiana del suono concepito come un’entità materiale alla quale si può attribuire un *platos*, probabilmente inteso come “estensione” o, forse, come “larghezza”. Privitera afferma che è difficile stabilirlo, ma che la seconda concezione è la più verosimile, in quanto presuppone e comprende la prima⁵²⁶.

Se, invece, accogliamo le interpretazioni di Barker, l’innovazione avrà a che fare, nel primo caso (διεπριμμένοις = “disconnesse, disseminate”) con la pratica musicale della modulazione tra più scale; nel secondo caso (διεπριμμένοις = “ampiamente estese”), invece, semplicemente con la maggiore estensione dell’*ambitus* di una scala.

Privitera, sulla base della sua interpretazione del passo, si è occupato di valutare adeguatamente il significato delle riforme di Laso, considerandole nel quadro generale del *De Musica* e secondo la concezione storico-musicale di Aristosseno, e giungendo a due constatazioni: da un lato, che Aristosseno considerò Laso, diversamente dagli innovatori

⁵²³ Pisani 2017, 2219 lo intende allo stesso modo.

⁵²⁴ Barker 1984, 236 n. 192.

⁵²⁵ Privitera 1965, 79.

⁵²⁶ Privitera 1965, 66-67.

successivi, un precursore isolato; dall'altro, che il giudizio dato dallo Pseudo-Plutarco sulle innovazioni lasiane va considerato con prudenza, perché “nella sua parte aristossenica è indebolito di partigianeria; nella sua parte post-aristossenica (dovuta a Dionisio il Musicista o allo stesso Ps.Plutarco) è aduggiato da grave schematismo”⁵²⁷.

La conclusione generale alla quale arriva Privitera è che nel brano analizzato si debbano distinguere tre strati: prima di tutto, la notizia oggettiva delle innovazioni apportate da Laso; poi il giudizio che ne diede Aristosseno; infine, la schematica associazione di Laso ai ditirambografi del V secolo, ad opera di Dionigi e dello Pseudo-Plutarco.

In nessuno di questi strati, credo, emerge quel giudizio negativo che è, invece, riservato alla rivoluzione musicale del V sec. a.C. Quella dello Pseudo-Plutarco sulle innovazioni lasiane non sembra essere una critica, quanto piuttosto una pura constatazione.

⁵²⁷ Privitera 1965, 82-83.

4. LA “MUSICA NUOVA”

Nella sezione introduttiva abbiamo delineato in generale il pensiero greco riguardo al carattere etico della musica e, più nello specifico, abbiamo visto come venivano considerate la musica “antica” e quella “nuova”, sottoposte ad un costante confronto, che conferiva loro caratteristiche opposte. Abbiamo anche avuto modo di verificare che la contrapposizione tra musica antica e musica nuova pare radicalizzata nel *De Musica* pseudo-plutarco. Infine, abbiamo spiegato come negli ultimi decenni alcuni studiosi quali Barker, Csapo e De Simone abbiano cercato di ridimensionare questa visione nettamente dicotomica che impronta le fonti di V-IV sec. a.C. e i trattati musicali dei secoli successivi.

De Simone ha addirittura osservato che, nonostante l'apparente radicalizzazione dello schema bipolare tra antico e nuovo, il *De Musica*, ad analizzarlo bene, può fornire “indizi utili al disvelamento di certi *paradigmi arcaici* che i musicisti d'avanguardia avrebbero sistematicamente riutilizzato, certo rivisitandoli e riadattandoli al nuovo stile”⁵²⁸.

Nel presente capitolo commenterò le testimonianze sui poeti della Musica Nuova che sono presenti all'interno del *De Musica*, con una particolare attenzione alle innovazioni attribuite a ciascuno di loro.

Da una ricognizione generale del testo emerge che la maggior parte delle informazioni su questi poeti è concentrata nella coppia di capitoli 30-31, che ruota attorno ad un asse portante costituito dalla citazione di un frammento di una commedia di Ferecrate, che si tende ad identificare con il *Chirone*. Incorniciano tale frammento, da un lato, la sezione iniziale del capitolo 30, che si configura come introduzione sulle novità operate dai musicisti che praticarono la Musica Nuova e svolge la funzione di chiosa del testo comico, e, dall'altro, il capitolo 31, che riporta un esempio degli effetti negativi di questa nuova pratica musicale, riproponendo il tema della contrapposizione tra musica antica e musica nuova: si tratta dell'esperienza di Telesia di Tebe, cui si è già fatto cenno precedentemente, nella sezione dedicata a Pindaro⁵²⁹, e la cui figura sarà approfondito in quest'ultimo capitolo.

Gli esponenti di questa nuova tendenza musicale menzionati nel trattato sono numerosi. Oltre che nella citazione da Ferecrate, se ne trovano altre menzioni in diversi punti dell'opera.

Inoltre, all'interno del *De Musica* sono citati anche altri poeti, pressappoco contemporanei ai ditirambografi di V-IV sec. a.C., che lo Pseudo-Plutarco annovera tra coloro che invece

⁵²⁸ De Simone 2011, 85.

⁵²⁹ Cf. § 3.5.2.

rifiutarono lo stile della Musica Nuova e si ispirarono allo stile nobile di quella antica. Nella maggior parte dei casi, tuttavia, il trattato lascia trasparire ben poco sul loro stile.

4.1 Gli esponenti della Musica Nuova.

Qui di seguito propongo il testo pseudo-plutarcheo di nostro interesse, per fornire una panoramica generale a partire dalla quale analizzeremo singolarmente ogni poeta⁵³⁰.

Mus. 30, 1141d-1142a

Ὅμοίως δὲ καὶ Μελανιπίδης ὁ μελοποιὸς ἐπιγεγόμενος οὐκ ἐνέμεινε τῇ προϋπαρχούσῃ μουσικῇ, ἀλλ' οὐδὲ Φιλόξενος οὐδὲ Τιμόθεος· οὗτος γάρ, ἑπταφθόγγου τῆς λύρας ὑπαρχούσης ἕως εἰς Τέρπανδρον τὸν Ἀντισσαῖον, διέρριπεν εἰς πλείονας φθόγγους. ἀλλὰ γὰρ καὶ <ή> αὐλητικὴ ἀφ' ἀπλουστέρας εἰς ποικιλωτέραν μεταβέβηκε μουσικὴν· τὸ γὰρ παλαιόν, ἕως εἰς Μελανιπίδην τὸν τῶν διθυράμβων ποιητὴν, συμβεβήκει τοὺς αὐλητὰς παρὰ τῶν ποιητῶν λαμβάνειν τοὺς μισθοὺς, πρωταγωνιστούσης δηλονότι τῆς ποιήσεως, τῶν δ' αὐλητῶν ὑπηρετούντων τοῖς διδασκάλοις· ὕστερον δὲ καὶ τοῦτο διεφθάρη, ὥς καὶ Φερεκράτη τὸν κωμικὸν εἰσαγαγεῖν τὴν Μουσικὴν ἐν γυναικείῳ σχήματι, ὅλην κατηκισμένην τὸ σῶμα· ποιεῖ δὲ τὴν Δικαιοσύνην διαπυνθανομένην τὴν αἰτίαν τῆς λώβης καὶ τὴν † Ποίησιν λέγουσαν (fr. 155 K.-A.).

<ΜΟΥΣ.> Λέξω μὲν οὐκ ἄκουσα· σοί τε γὰρ κλύειν
ἐμοί τε λέξαι θυμὸς ἡδονὴν ἔχει.
ἐμοὶ γὰρ ἦρξε τῶν κακῶν Μελανιπίδης,
ἐν τοῖσι πρῶτος ὃς λαβὼν ἀνῆκε με
5 χαλαρωτέραν τ' ἐποίησε χορδαῖς δώδεκα.
ἀλλ' οὖν ὅμως οὗτος μὲν ἦν ἀποχρῶν ἀνήρ
ἔμοιγε – υ – υ πρὸς τὰ νῦν κακά.
Κινησίας δέ <μ> ὁ κατάρατος Ἀττικός,
ἐξαρμονίους καμπὰς ποιῶν ἐν ταῖς στροφαῖς
10 ἀπολώλεχ' οὕτως, ὥστε τῆς ποιήσεως
τῶν διθυράμβων, καθάπερ ἐν ταῖς ἀσπίσιν,
ἀριστέρ' αὐτοῦ φαίνεται τὰ δεξιὰ.
ἀλλ' οὖν ἀνεκτὸς οὗτος ἦν ὅμως ἐμοί.
Φρῶνις δ' ἴδιον στρόβιλον ἐμβαλὼν τινα

⁵³⁰ Ricordiamo che la traduzione di riferimento è di Ballerio e si basa sull'edizione critica di Ziegler. I problemi testuali relativi al frammento saranno analizzati nel corso della discussione ed eventuali proposte testuali che si discostano dall'edizione di riferimento saranno volta per volta segnalate.

15 κάμπτων με καὶ στρέφων ὅλην διέφθορεν,
 ἐν πέντε χορδαῖς δώδεχ' ἁρμονίας ἔχων.
 ἀλλ' οὖν ἔμοιγε χοῦτος ἦν ἀποχρῶν ἀνήρ·
 εἰ γάρ τι κᾶξήμαρτεν, αὖθις ἀνέλαβεν.
 ὁ δὲ Τιμόθεός μ', ὦ φιλάτη, κατορώρυχε
 20 καὶ διακέκναικ' αἷσχιστα. <ΔΙΚ.> Ποῖος οὐτοσί
 <ὁ> Τιμόθεος; <ΜΟΥΣ.> Μιλήσιός τις πυρρίας.
 κακά μοι παρέσχεν οὔτος, ἅπαντας οὖς λέγω
 παρελήλυθεν, ἄγων ἐκτραπέλους μυρμηκιάς.
 κἂν ἐντύχη πού μοι βαδιζούση μόνη,
 25 ἀπέδυσσε κἀνέδυσσε χορδὰς δώδεκα.

καὶ Ἀριστοφάνης ὁ κωμικὸς (fr. dub. 953 K.-A.) μνημονεύει Φιλοξένου καὶ φησιν ὅτι εἰς τοὺς κυκλίους χοροὺς **** μέλη εἰσηνέγκατο. ἡ δὲ Μουσικὴ λέγει ταῦτα·

ἐξαρμονίους ὑπερβολαίους τ' ἀνοσίους
 καὶ νιγλάρους, ὥσπερ τε τὰς ῥαφάνους ὅλην
 καμπῶν με κατεμέστωσε.

καὶ ἄλλοι δὲ κωμωδοποιοὶ ἔδειξαν τὴν ἀτοπίαν τῶν μετὰ ταῦτα τὴν μουσικὴν κατακεκερματικόντων.

Allo stesso modo neanche il compositore Melanippide, che fiorì successivamente⁵³¹, rimase fedele allo stile musicale preesistente e neppure Filosseno né Timoteo. Costui, infatti, mentre la lira era a sette corde fin dai tempi di Terpandro, la disarticolò in più note⁵³². D'altra parte l'arte auletica passò dallo stile semplice a quello complesso; anticamente, infatti, fino a Melanippide, compositore di ditirambi, succedeva che gli auleti ricevevano la mercede dai poeti, poiché evidentemente la poesia occupava il primo posto, mentre i suonatori di aulo erano subordinati ai loro istruttori. In seguito, invece, anche questa consuetudine fu abbandonata, al punto che il poeta comico Ferecrate poté portare in scena la Musica nelle vesti di una donna col corpo devastato dai maltrattamenti, che, interrogata dalla Giustizia sul motivo di tanto danno, risponde:

⁵³¹ Prima di Melanippide, infatti, lo Pseudo-Plutarco colloca Laso di Ermione, attribuendogli la responsabilità di aver portato la musica alla rivoluzione.

⁵³² Ballerio traduce: “costui, infatti, frazionò in più intervalli le note della lira che fino a Terpandro di Antissa erano solo sette”. La mia traduzione segue, in parte, quella di Gostoli, relativamente al nesso ἕως εἰς Τέρπανδρον τὸν Ἀντισσαῖον (per cui cf. § 2.3) e in parte quella di Pisani, relativamente al verbo διέρριπεν. Abbiamo già avuto modo di verificare, infatti, che non è raccomandabile tradurre con “fraziono, divido” il verbo διαρρίπτω, che letteralmente significa “getto attraverso, lancio” o anche “getto qua e là, spargo”, ma che è preferibile accogliere l'interpretazione “disconnetto” proposta da Barker (cf. § 3.6).

“Non parlerò mal volentieri: a te, infatti, farà piacere ascoltare e a me narrare. L’iniziatore dei miei mali fu Melanippide che, per primo tra questi musici, mi prese, mi allentò e mi rese più languida con dodici corde. Tuttavia costui, rispetto ai mali di ora, ebbe nei miei confronti un comportamento ancora moderato. Cinesia, poi, quel maledetto ateniese, tracciando nelle strofe curve melodiche che sconfinano da un’*harmonia* all’altra, mi danneggiò tanto che nelle composizioni ditirambiche, come negli scudi, ciò che è a sinistra appare a destra. Tuttavia, anche costui fu per me sopportabile. Frinide, con una spirale di sua invenzione, curvandomi e girandomi tutta mi sconvolse, traendo dodici *harmoniai* dai suoi pentacordi. Tuttavia anche costui fu un uomo abbastanza moderato, perché, se cadde in errore, poi riparò. Invece Timoteo, o mia cara, mi seppellì e mi dilacerò nel modo più vergognoso”. [Giustizia]: “Ma chi è questo Timoteo?”. [Musica]: “Una testa rossa di Mileto. Fu costui a procurarmi le mie disgrazie e superò tutti quelli che ti ho menzionato, infilandosi in tortuosi formicai. Quando mi incontrò sola, per strada, mi slacciò e mi spogliò con le sue dodici corde”.

Anche il poeta comico Aristofane cita Filosseno e dice che introdusse canti nei cori ciclici. La Musica riprende:

“Trilli acuti, blasfemi, al di fuori dell’*harmonia*. Mi riempì tutta di modulazioni come i cavoli di bruchi”.

Anche altri poeti denunciarono l’assurdità dei compositori che, seguendo questi esempi, ridussero a pezzi la musica.

Nel passo proposto sono esposte le principali innovazioni musicali che interessarono la Musica Nuova, tra le quali ricordiamo quelle che ricorrono con maggiore frequenza: aumento del numero di corde della lira, stile auletico sempre più complesso⁵³³, modulazione tra più armonie.

Il frammento ferecrateo, ampiamente studiato e commentato, costituisce una base ed anche un prezioso sostegno per una riflessione che riguardi più nello specifico le scarse notizie reperibili all’interno del *De Musica* su questi ditirambografi. Si tenga, inoltre, presente che è opinione condivisa che la successione dei ditirambografi all’interno di questo frammento non si basa realmente sulla loro effettiva cronologia, ma sul loro reciproco rapporto discepolo-maestro⁵³⁴.

⁵³³ Per una storia dell’evoluzione dell’aulo cf. Barker 2002 e Pöhlmann 2011, 121.

⁵³⁴ Si vedano in particolare Düring 1945, 179 e Restani 1983, 143.

4.1.1 Melanippide.

Il capitolo 30 dà inizio all'*excursus* sulla Musica Nuova, riprendendo un concetto già espresso alla fine del capitolo precedente, in cui si afferma che Laso di Ermione, con le sue innovazioni, fu il primo a portare la musica alla rivoluzione. Il collegamento tra i due capitoli avviene per mezzo dell'espressione ὁμοίως δὲ καὶ Μελανιππίδης ὁ μελοποιὸς ἐπιγενόμενος: l'avverbio ὁμοίως instaura un rapporto di continuità tra Laso di Ermione ed il ditirambografo Melanippide (32.) che, dopo di lui, è considerato il primo a rivestire un ruolo nella rivoluzione musicale apportata dalla Musica Nuova. Una conferma in tal senso si trova nei versi di Ferecrate, dove la Musica in persona, avendo preso la parola, afferma che Melanippide fu "l'iniziatore dei suoi mali".

Nel frammento di Ferecrate, Melanippide è accusato dalla Musica di averla "allentata" e "resa languida con le sue dodici corde". Altrove, nel trattato, si rinviene un'altra informazione che alcuni studiosi cercano di conciliare con quanto affermato nel *Chirone*: nel capitolo 15, infatti, nell'ambito di una discussione sulle origini del modo lidio, compare anche il nome di Melanippide. Ci soffermeremo su questo aspetto dopo aver spiegato brevemente le innovazioni cui si allude nei versi di Ferecrate.

I termini impiegati per descrivere le caratteristiche della musica di Melanippide sono ἀνῆκε e χαλαρωτέραν, di significato affine, e χορδαῖς δώδεκα. I primi due sono stati definiti da Düring "volutamente ambigui"⁵³⁵, dal momento che possono avere una valenza oscena, che non risulta sorprendente, se si pensa che la Musica, in questa commedia, assume le sembianze di una donna che ha subito una vera e propria violenza, come afferma lo stesso Pseudo-Plutarco⁵³⁶.

Ad ogni modo, al di là dell'aspetto osceno, grande attenzione è stata posta sul significato afferente alla sfera del lessico musicale, che si riferisce alla tensione o all'allentamento delle corde della lira: ἀνῆκε deriva dal verbo ἀνίημι che indica, appunto, l'atto di allentare la tensione di una corda per ottenere un suono più grave⁵³⁷. Dapprima riferito ai cordofoni, il suo significato si è esteso ad indicare l'atto di abbassare l'intonazione di suoni prodotti anche da strumenti non a corde⁵³⁸.

Collegato semanticamente al verbo ἀνίημι è l'aggettivo χαλαρός, che spesso, in un contesto musicale, assume il significato di "languido, effeminato"⁵³⁹, come, ad esempio, nella

⁵³⁵ Düring 1945, 180. Della stessa idea sono Borthwick 1968, 63 e Restani 1983, 143.

⁵³⁶ *Mus.* 30, 1141d.

⁵³⁷ Düring 1945, 180; Restani 1983, 143 ss.

⁵³⁸ Per la ricostruzione dell'evoluzione semantica di questi termini cf. Rocconi 2002, 13 ss. e 59.

⁵³⁹ Restani 1983, 143; Rocconi 2002, 59.

Repubblica di Platone, dove esso è usato per connotare l'armonia ionia e la lidia, da lui rifiutate⁵⁴⁰.

Riguardo al modo di intendere χορδαῖς δώδεκα, Düring ha tenuto a sottolineare che l'espressione indica, molto semplicemente, una grande quantità di note, senza per questo implicare un numero preciso di corde. Egli ritiene, inoltre, che ciò non abbia alcun legame con la storia dello sviluppo della cetra⁵⁴¹. In altri termini, l'espressione χορδαῖς δώδεκα è molto probabilmente iperbolica, tesa ad indicare un tipo di scala dal registro piuttosto ampio, caratteristico della nuova musica e contrapposto a quello meno esteso utilizzato nell'epoca precedente⁵⁴².

Diversamente da Düring, che non individuava o, quanto meno, non metteva in risalto un nesso strettamente causale tra l'aggettivo χαλαρός e le “dodici corde”, Restani ha posto χαλαρός in relazione con la “musica dei semitoni cromatici e dei quarti di tono” e lo ha considerato strettamente connesso con il dativo χορδαῖς δώδεκα, che indicherebbe, appunto, la “frammentarizzazione del tono”⁵⁴³.

West, qualche anno dopo Restani, ha interpretato in modo meno tecnico l'intera espressione ἀνῆκε με χαλαρωτέραν τ' ἐποίησε χορδαῖς δώδεκα, individuando in essa due punti fondamentali. Il primo riguarda la questione delle “dodici corde”, che egli interpreta nel senso di una semplice aggiunta di alcune note alle vecchie scale tradizionali, senza tuttavia parlare di frammentazione del tono. Il secondo punto, invece, riguarda i termini ἀνῆκε e χαλαρωτέραν, che per lo studioso indicano una propensione di Melanippide a favorire uno o più modi “rilassati”⁵⁴⁴, ossia modi χαλαροί, rifiutati da Platone.

Riguardo al primo punto, West individua un riscontro di quanto affermato da Ferecrate anche nel testo pseudo-plutarco, proprio pochi righe prima, nell'introduzione al frammento comico⁵⁴⁵, dove il trattatista afferma:

Mus. 30, 1141c-d = Melanippides T 6 Campbell (V p. 18)

ἀλλὰ γὰρ καὶ <ή> αὐλητικὴ ἀφ' ἀπλουτέρας εἰς ποικιλωτέραν μεταβέβηκε μουσικὴν· τὸ γὰρ παλαιόν, ἕως εἰς Μελανιππίδην τὸν τῶν διθυράμβων ποιητὴν, συμβεβήκει τοὺς αὐλητὰς παρὰ τῶν ποιητῶν λαμβάνειν τοὺς μισθοὺς, πρωταγωνιστοῦσης δηλονότι τῆς ποιήσεως, τῶν δ' αὐλητῶν ὑπηρετούντων τοῖς διδασκάλοις.

⁵⁴⁰ Plat. *Resp.* 398e.

⁵⁴¹ Düring 1945, 181 s.

⁵⁴² Düring 1945, 182.

⁵⁴³ Restani 1983, 143 s.

⁵⁴⁴ West 1992, 358.

⁵⁴⁵ West 1992, 358.

D'altra parte l'arte auletica passò dallo stile semplice a quello complesso; anticamente, infatti, fino a Melanippide, compositore di ditirambi, succedeva che gli auleti ricevevano la mercede dai poeti, poiché evidentemente la poesia occupava il primo posto, mentre i suonatori di aulo erano subordinati ai loro istruttori.

Il trattatista qui si riferisce, molto probabilmente, alla consuetudine di conferire maggiore importanza alla parola rispetto all'accompagnamento strumentale⁵⁴⁶, consuetudine che evidentemente si indebolì con l'affermarsi della musica nuova e di una maggiore complessità musicale.

Il fatto che il trattatista parli di ποικιλία della musica auletica, subito dopo avere riferito che la lira διέρριπεν εἰς πλείονας φθόγγους, implica, ovviamente, che la maggiore complessità della musica auletica per ditirambo sia riferita all'impiego di un numero maggiore di note, e quindi a quella *polyphonia* che era già stata caratteristica della musica di Laso di Ermione⁵⁴⁷. Del resto, più volte è stato messo in evidenza dagli studiosi che l'aulo contemplava una maggiore estensione scalare e, dunque, la possibilità di una musica più complessa⁵⁴⁸.

Credo anche io che l'aumento del numero di note sia da intendersi non tanto nel senso di una frammentazione del tono, quanto piuttosto di una maggiore estensione dell'*ambitus* della scala, ottenuta grazie all'aggiunta di note gravi.

L'equivoco di fondo nasce dall'interpretazione del verbo διαρρίπτω riferito, come abbiamo avuto modo di verificare, prima alla musica per aulo di Laso e poi all'intervento sulle corde della cetra: infatti, il verbo in questione è stato tradotto con "separo, fraziono" da alcuni studiosi. Tuttavia, il suo significato di base è "getto qua e là", "spargo" e quindi "dissemino" "disconnetto" o anche "espando" come lo ha inteso Barker⁵⁴⁹ o, ancora, "distanzio" come lo ha inteso Privitera⁵⁵⁰.

Ritorniamo ora all'analisi di West. Riguardo al secondo punto (quello relativo ad ἀνῆκε e χαλαρωτέραν), egli accenna brevemente alla menzione del nome Melanippide in un altro passo del *De Musica*, il cui argomento di discussione è l'origine del modo lidio:

⁵⁴⁶ Plat. *Resp.* 400d; *Leg.* 669e-670a.

⁵⁴⁷ Cf. § 3.6.

⁵⁴⁸ Cf. in particolare Barker 2002, 41-81. Si tratta dei capitoli relativi all'evoluzione della struttura dell'*aulòs* e alla conseguente evoluzione della musica.

⁵⁴⁹ Barker 2002, 55: la traduzione è riferita al passo del *De Musica* concernente la rivoluzione musicale di Laso di Ermione.

⁵⁵⁰ Per i significati proposti dai due studiosi cf. § 3.6.

Mus. 15, 1136c = Melanippides T 5 Campbell (V p. 16)

Ὀλυμπον γὰρ πρῶτον Ἀριστόξενος ἐν τῷ πρώτῳ περὶ μουσικῆς (fr. 80 Wehrli) ἐπὶ τῷ Πύθωνί
φησιν ἐπικήδειον ἀνῆλσαι Λυδιστί. εἰσὶ δ' οἱ Μελανιππίδην τούτου τοῦ μέλους ἄρξαι φασί.

Aristosseno nel primo libro della sua opera *Sulla Musica* riferisce che Olimpo fu il primo a suonare con l'aulo nell'*harmonia* lidia l'epicedio per Pitone. Altri sostengono che fu Melanippide l'iniziatore di questo genere di melodia.

Alcuni studiosi hanno creduto di individuare nella frase εἰσὶ δ' οἱ Μελανιππίδην τούτου τοῦ μέλους ἄρξαι φασί un riferimento all'invenzione dell'armonia lidia da parte di Melanippide, forti sia del riferimento alla musica χαλαρωτέρα di quest'ultimo, descritta da Ferecrate (v. 8) sia dell'identificazione dovuta a Platone tra armonia lidia e carattere "rilassato" (χαλαρός appunto). Tuttavia, il passo non è esente da problemi di interpretazione.

Problematica è, prima di tutto, la presenza del nome di Melanippide, che appare come nome riferibile ad un personaggio storicamente esistito, in un contesto che è fondamentalmente mitico: le altre notizie fornite nel capitolo 15, infatti, hanno a che fare con la sfera mitica, dal momento che la testimonianza di Aristosseno ha come oggetto Olimpo e che quella di Pindaro fa risalire l'invenzione dell'armonia lidia alle nozze di Niobe⁵⁵¹, mentre un'altra testimonianza individua l'inventore di tale armonia in Torebo, anch'egli con tutta probabilità una figura mitica. Del resto, l'armonia lidia è attestata già prima del IV sec. a.C., periodo in cui visse il ditirambografo, ed è citata anche da Pindaro.

Un altro problema è l'interpretazione del termine *melos*. Esso, infatti, normalmente significa "melodia", "canto". Tuttavia, in questo caso alcuni studiosi, dato il contesto, lo hanno interpretato nel senso più complesso di "armonia", "modo". In questa direzione guardano Weil e Reinach, che prendono posizione su entrambe le problematiche, prima di tutto, intendendo *melos* nell'accezione di "modo musicale" e traducendo l'espressione come segue: "Mélanippidès fut le premier a employer ce mode"⁵⁵². Inoltre, i due studiosi intervengono in modo determinante sul testo, spostando addirittura l'intera frase all'interno di un altro capitolo, anch'esso in parte modificato nella disposizione di alcuni periodi, rispetto al testo tradito che è invece mantenuto intatto nella successiva edizione da Ziegler. Il risultato è il seguente:

⁵⁵¹ Questa testimonianza è stata presa in considerazione nella sezione relativa a Pindaro § 3.5.1.

⁵⁵² Weil-Reinach 1900, 69 n. 159.

ἀλλὰ μὴν καὶ τὴν Ἐπανειμένην Λυδιστί, ἥπερ ἐναντία τῇ Μιξολυδιστί, παραπλησίαν οὐσαν τῇ Ἰάδι, ὑπὸ Δάμωνος εὐρῆσθαι φασὶ τοῦ Ἀθηναίου. (1136d) ἐν δὲ τοῖς Ἱστορικοῖς⁵⁵³ τοῖς Ἀρμονικοῖς Πυθοκλείδην φησὶ τὸν αὐλητὴν εὐρετὴν αὐτῆς γεγονέναι. (1136c) εἰσὶ δ' οἱ Μελανιππίδην τούτου τοῦ μέλους ἄρξαι φασί⁵⁵⁴.

Weil e Reinach, dunque, intervengono sul testo in modo tale da far dire allo Pseudo-Plutarco che ad un certo Pitoclido – maestro di Pericle – sia attribuita la lidia rilassata⁵⁵⁵ e collocano Melanippide dopo di lui, aggiungendo che se anche si ammette l'esistenza di due poeti di nome Melanippide, la frase in questione si riferisce al ditirambografo di IV sec. a.C., di poco posteriore a Pitoclido. Ma l'ipotesi dei due studiosi non è convincente e, ad ogni modo, non è prudente modificare così liberamente la disposizione dei periodi⁵⁵⁶.

West, più rispettoso del testo tradito, ipotizza che in questo caso lo Pseudo-Plutarco voglia intendere semplicemente che Melanippide fu il primo ad utilizzare il modo lidio nel ditirambo⁵⁵⁷. In effetti, se è vero che il termine μέλος significa “canto, melodia”, che è concettualmente diverso da “modo musicale”, è vero anche che in Aristosseno tale termine ricorre una volta accanto all'epiteto “frigio” (τὸ Φρύγιον μέλος)⁵⁵⁸, in genere utilizzato per la nomenclatura dei *tonoi*. Questa unica ricorrenza negli *Elementa Harmonica* di Aristosseno, insieme ad alcuni frammenti di Alcmane, Stesicoro, Pratina e Pindaro⁵⁵⁹, è stata utilizzata da West per dimostrare che in alcuni casi il termine μέλος è usato per esprimere il concetto di modo. Tuttavia, poiché si tratta di poesia, è molto difficile che al termine μέλος si possa attribuire un significato così tecnico. In secondo luogo, negli *Elementa Harmonica* l'espressione τὸ Φρύγιον μέλος ricorre nella sezione dedicata alla composizione della melodia (μελοποιΐα) e, dunque, è preferibile intendere il termine nel senso di “melodia”, “canto”.

È pur vero che lo Pseudo-Plutarco non sempre usa i termini in modo appropriato e, dunque, non è impossibile che in questo caso μέλος stia ad indicare il modo musicale lidio. Tuttavia, credo sia preferibile prendere in considerazione la possibilità che tale parola

⁵⁵³ Qui Ziegler pone una *crux desperationis* che invece è assente nella precedente edizione di Weil-Reinach.

⁵⁵⁴ Weil-Reinach 1900, 64-68 (§§157-159).

⁵⁵⁵ Laddove nei manoscritti gli è attribuita l'invenzione della Misolidia.

⁵⁵⁶ Dello stesso avviso è Ercoles, il quale osserva che l'operazione di Weil e Reinach, piuttosto dispendiosa, “porta ad una vera e propria riscrittura del testo tradito e presuppone una vicenda editoriale tutta da dimostrare” (Ercoles 2017, 39).

⁵⁵⁷ West 1992, 358 n. 9.

⁵⁵⁸ Aristox *El. Harm.* 49, 13 Da Rios.

⁵⁵⁹ Rispettivamente *PMGF* 126, 212, *PMG* 712 (a) 4 e Pind. fr. 67 S.-M.

mantenga il suo significato di base e si riferisca all'epicedio per Pitone, menzionato subito prima, come è stato messo in evidenza da Barker, prima, e da Ercoles, poi⁵⁶⁰.

Stabilito ciò, è opportuno tornare alla problematica presenza del nome di Melanippide in *Mus.* 15, 1136c. Abbiamo già avuto modo di accennare alle proposte di Volkmann e Bergk in merito alla questione⁵⁶¹. In particolare, quella di Bergk è allettante perché non fa scomparire il nome di Melanippide, bensì lo pospone, modificando il testo nel seguente modo:

εἰσι δ' οἱ Ἀνθιππον τούτου τοῦ μέλους ἄρξαι φασί. <Μελανιππίδης> κτλ.

Ercoles, definendo l'intervento di Bergk attrattente, ma "poco economico", ha proposto una soluzione che mi sembra plausibile: egli ha giustamente osservato che è impossibile attribuire a Melanippide l'invenzione dell'epicedio, sia a causa del palese anacronismo, sia in considerazione della tendenza generale ad attribuire impropriamente invenzioni del genere a personaggi dell'epoca mitica o comunque arcaica. Lo studioso ipotizza che dietro questa testimonianza si possa celare un frammento di Melanippide, e argomenta la sua supposizione, spiegando che lo Pseudo-Plutarco potrebbe aver semplicemente travisato la fonte che aveva a disposizione, in cui forse Melanippide era ricordato per aver menzionato l'epicedio di Olimpo per Pitone in uno dei suoi componimenti: in questo modo, il trattatista avrebbe fatto del ditirambografo l'inventore di questo brano. "Se così è", continua Ercoles, "il brano dello Ps.-Plutarco non costituisce una testimonianza su Melanippide, ma cela un frammento (*sine verbis*) del melico, come del resto pensava già Bergk"⁵⁶².

Per concludere, si deve accennare ad un altro elemento caratteristico della musica nuova, il cui impiego fu attribuito a Melanippide e ad altri ditirambografi da Aristotele⁵⁶³: si tratta dell'*anabolè*. Di essa, tuttavia, non si fa menzione né all'interno del *De Musica* né nei versi del *Chirone* di Ferecrate, anche se, come diremo a breve, alcuni studiosi hanno creduto di individuare un riferimento a questa tecnica nella sezione del frammento ferecrateo dedicata a Cinesia.

⁵⁶⁰ Barker 1989, 220 n. 107; Ercoles 2017, 40-41.

⁵⁶¹ Cf. § 3.5.1.

⁵⁶² Ercoles 2017, 40-43.

⁵⁶³ *Rhet.* III 1409b.

4.1.2 Cinesia.

Nonostante il giudizio negativo nei confronti della musica di Melanippide, questi è, ad ogni modo, considerato pur sempre un uomo “moderato” rispetto ai poeti che seguono all’interno del passo del *Chirone* di Ferecrate citato dallo Pseudo-Plutarco. Il frammento ferecrateo, infatti, oltre a seguire l’ordine maestro-discepolo, è strutturato secondo una *climax* ascendente che colloca i ditirambografi dal più moderato al più eccessivo. Il secondo posto è occupato da Cinesia (33.), definito da Ferecrate κατάρατος Ἀττικός, “maledetto Ateniese”. Le innovazioni a lui attribuite hanno a che fare con il fenomeno della modulazione e sono descritte attraverso un linguaggio per lo più metaforico e a tratti oscuro. Le problematiche relative a tale lessico musicale sono state già minuziosamente analizzate da Düring, Borthwick e Restani⁵⁶⁴, che sono giunti ad alcune soluzioni convincenti. Dal momento che Cinesia non è menzionato altrove nel trattato pseudo-plutarco, il mio commento si incentrerà solo sui versi ferecratei.

L’innovazione attribuita da Ferecrate al ditirambografo consiste nelle sue ἐξαρμόνιοι καμπαί, letteralmente “pieghe, curve” al di fuori dell’armonia. Il termine καμπή, come è stato osservato da Restani, non è impiegato nei trattati musicali, ma compare in commedia in un’accezione negativa, ed il suo valore musicale, dunque, è quasi esclusivamente confinato al lessico drammatico⁵⁶⁵.

Dato il valore metaforico del termine, ne sono state proposte due linee interpretative: la prima, tendente a scorgere nelle καμπαί i vocalizzi canori ed i virtuosismi strumentali; la seconda, che interpreta il vocabolo come una variante minore e più rapida della μεταβολή, ossia della modulazione vera e propria⁵⁶⁶. Ciò che ha fatto propendere gli studiosi per la seconda interpretazione è l’accostamento del termine all’aggettivo ἐξαρμόνιος, la cui formazione, secondo Düring, è analoga a quella di aggettivi come ἔξωρος, ἔξυπνος⁵⁶⁷. Per questo motivo, l’aggettivo dovrebbe intendersi nel senso di “al di fuori dell’armonia” o anche “contro le leggi dell’armonia”, in riferimento, appunto, alle modulazioni⁵⁶⁸ e, dunque, come ha suggerito Restani, sembrerebbe indicare i passaggi esterni all’armonia⁵⁶⁹.

⁵⁶⁴ Düring 1945, Borthwick 1968, Restani 1983.

⁵⁶⁵ Restani 1983, 159 e 161.

⁵⁶⁶ Restani 1983, 158.

⁵⁶⁷ Düring 1945, 184.

⁵⁶⁸ Düring 1945, 185.

⁵⁶⁹ Restani 1983, 162.

Abbiamo già anticipato nella sezione relativa a Melanippide che, all'interno dei versi dedicati a Cinesia (nello specifico i vv. 11-12), gli studiosi hanno creduto di individuare anche un riferimento implicito ad un'altra innovazione tipica della Musica Nuova: l'*anabolè*⁵⁷⁰.

Il termine è di per sé problematico perché nel corso dei secoli è stato soggetto ad una risemantizzazione: secondo la linea evolutiva proposta da Restani, nei due poemi omerici esso designava il momento iniziale dell'esprimersi dell'aedo; negli *Inni omerici*, invece, indicava l'intervento del primo aedo, distinto da quelli successivi (ὑποβολαί) ed era anche diverso dal *prooimion*, dal momento che, differentemente da un generico preludio, sottolineava "l'importanza del primo elemento comunicativo tra rapsodo e uditorio". In Pindaro troviamo usata la parola a proposito della distinzione retorica fra le parti del proemio⁵⁷¹. In questa sede, però, interessa l'accezione che si afferma a partire dal V sec. a.C. e cioè quella di "monodia astrofica, volutamente prolungata e virtuosistica, posta all'inizio del ditirambo"⁵⁷².

Ora, benché Ferecrate non parli esplicitamente di *anabolè*, un riferimento ad essa è stato individuato nei versi, piuttosto oscuri, ἀπολώλεχ' οὕτως, ὥστε τῆς ποιήσεως / τῶν διθυράμβων, καθάπερ ἐν ταῖς ἀσπίσιν, / ἀριστέρ' αὐτοῦ φαίνεται τὰ δεξιὰ (vv.10-12).

L'oscurità di questi versi è dovuta alla similitudine καθάπερ ἐν ταῖς ἀσπίσιν e all'espressione ἀριστέρ' αὐτοῦ φαίνεται τὰ δεξιὰ, entrambe diversamente interpretate: Borthwick tentava di individuare nel movimento da destra a sinistra un riferimento ad un tipo di danza pirrica, durante la quale il coro girava verso destra e poi verso sinistra, e credeva, così, di scorgere un'allusione da parte di Ferecrate al fatto che il coro non sapesse in che direzione muoversi⁵⁷³.

Weil e Reinach, invece, proponevano di tradurre la similitudine καθάπερ ἐν ταῖς ἀσπίσιν "come se si guardasse nello specchio di uno scudo"⁵⁷⁴. Questa traduzione è stata accettata da Düring, il quale ha sottolineato la ricorrenza del motivo letterario dell'immagine riflessa nello scudo⁵⁷⁵ e, andando oltre, ha evidenziato che la coppia δεξιός-ἀριστερός si riferisce contemporaneamente al fraintendimento da parte di chi ascolta, che troverà ridicolo quanto per Cinesia è δεξιὰ, ed allo sconvolgimento delle antiche regole per la composizione del ditirambo⁵⁷⁶. Lo studioso, inoltre, pur non dichiarando esplicitamente di individuare in questi versi un riferimento all' *anabolè*, introduce comunque l'argomento, spiegando che la struttura

⁵⁷⁰ Cf. § 4.1.1.

⁵⁷¹ Restani 1983, 147-149.

⁵⁷² Restani 1983, 149.

⁵⁷³ Borthwick 1968, 84 e Restani 1983, 151.

⁵⁷⁴ "Comme si on le regardait dans le miroir d'un bouclier" (Weil-Reinach. 1900, 122 n. 306).

⁵⁷⁵ P. es. in Xen. Cyr. 7, 1, 3. Cf. Düring 1945, 186.

⁵⁷⁶ Düring 1945, 185-186 e Restani 1983, 151.

lassa del ditirambo era denotata proprio da questo vocabolo e, dopo aver riportato alcuni esempi, aggiunge che il ditirambo tardo era formato da parti liberamente connesse, tra le quali si verificava una modulazione che determinava a sua volta un nuovo inizio, una nuova intonazione e quindi una nuova *anabolè*. Era tale, secondo lo studioso, il motivo per cui l'intera composizione prendeva questo nome⁵⁷⁷.

Anche Restani, forte dello studio condotto da Düring, non manca di cogliere un legame tra le modulazioni e l' *anabolè*, ma lo fa affermando chiaramente che i vv. 11-12 contengono “quasi certamente una metafora riferita all'aspetto astrofico dell' *anabolè*”⁵⁷⁸.

L'ipotesi avanzata da Borthwick è molto sofisticata, ma rischia di risultare artificiosa, perché implica che l'immagine descritta nei versi di Ferecrate si riferisca ad un aspetto strettamente tecnico della danza pirrica, tale che l'allusione potrebbe non essere di immediata comprensione per il pubblico della *polis*.

D'altro canto, anche l'ipotesi che vuole vedere nel frammento ferecrateo un riferimento all'aspetto astrofico dell' *anabolè* sembra appoggiarsi su una lettura non spontanea dei vv. 11-12 e in certo modo pare viziata da un approccio fin troppo musicologico. Credo, invece, che i versi in questione, lungi dal voler sottintendere un riferimento ad un aspetto tecnico, siano da intendersi piuttosto come un'immagine iperbolica atta a suscitare il riso del pubblico attraverso l'esagerazione. Del resto, anche nei versi dedicati a Melanippide, come abbiamo avuto modo di verificare, l'espressione χορδαῖς δώδεκα aveva valore iperbolico piuttosto che tecnico. Mi sembra, dunque, che sia nel giusto Barker quando afferma che, probabilmente, con i vv. 11-12 Ferecrate intende dire che le frequenti modulazioni rendono la musica strutturalmente inintelligibile, al punto che i ditirambi di Cinesia potrebbero essere anche eseguiti al contrario⁵⁷⁹.

Anche la sezione ferecratea relativa a Cinesia si chiude con un commento che stempera i toni negativi dei versi precedenti, in quanto i danni da lui apportati sono considerati tutto sommato sopportabili.

4.1.3 Frinide.

Anche le notizie relative alle innovazioni musicali di Frinide (34.) si limitano a quelle presenti nel frammento ferecrateo riportato dallo Pseudo-Plutarco, mentre nel resto del trattato egli è menzionato solo una volta, di sfuggita, nel capitolo relativo al *nomos* terpandeo:

⁵⁷⁷ Düring 1945, 183.

⁵⁷⁸ Restani 1983, 150.

⁵⁷⁹ Barker 1984, 237 n. 200.

l'unico dato che si evince da questo brano è che l'età in cui operò Frinide viene avvertita come la linea di discriminazione tra il modo tradizionale e quello innovativo di comporre *nomoi*.

Mus. 6, 1133b = Phrynis T 4 Campbell (V p. 66)

Τὸ δ' ὅλον ἢ μὲν κατὰ Τέρπανδρον κιθαρωδία καὶ μέχρι τῆς Φρύνιδος ἡλικίας παντελῶς ἀπλῆ τις οὔσα διετέλει· οὐ γὰρ ἐξῆν τὸ παλαιὸν οὕτως ποιεῖσθαι τὰς κιθαρωδίας ὥς νῦν οὐδὲ μεταφέρειν τὰς ἁρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμούς· ἐν γὰρ τοῖς νόμοις ἐκάστῳ διετήρουν τὴν οἰκείαν τάσιν.

La citarodia terpandrea si mantenne nel complesso del tutto semplice fino all'età di Frinide; infatti, anticamente non era possibile comporre *nomoi* citarodici come ora, né modulare le armonie ed i ritmi: e infatti per ciascun *nomos* mantenevano la *tasis* propria.

Come ha evidenziato Pöhlmann, Frinide, insieme al suo discepolo Timoteo, fu principalmente un compositore di *nomoi* citarodici, piuttosto che un ditirambografo⁵⁸⁰. Ciò risulta intuibile anche dal fatto che nel capitolo del *De Musica* appena riportato il suo nome è associato proprio all'evoluzione dei caratteri di tale tipo di composizione. Inoltre, la stessa definizione dei caratteri del *nomos* antico induce a ritenere che il *nomos* dell'età di Frinide presentasse i tratti opposti e che, quindi, contemplasse la modulazione tra le armonie e tra i ritmi. Una conferma in tal senso, appunto, è offerta dai versi relativi a Frinide all'interno del frammento ferecrateo presente nel *De Musica*.

I versi in questione (vv. 14-16 = Phrynis T 1 Campbell, V p. 62) sono stati presi in considerazione dalla critica per via della presenza di due espressioni di difficile interpretazione: la prima, al v. 14, è στρόβιλον ἐμβαλὼν; la seconda, che occupa tutto il v. 16, è ἐν πέντε χορδαῖς δώδεχ' ἁρμονίας ἔχων.

Riguardo all'interpretazione del termine στρόβιλος, due sono state le ipotesi principali: una prima, che tende a identificarlo con un oggetto concreto che, applicato alle corde della cetra, permetteva la modulazione tra più armonie e diverse accordature⁵⁸¹; una seconda che, invece, conferendo al termine un senso metaforico, vi individua un riferimento ad una innovazione nell'ἀγωγή ditirambica dal punto di vista melodico, metrico-ritmico e coreutico, una sorta di movimento rotatorio irregolare che disturbava lo schema prevalente del κυκλικὸς χορὸς⁵⁸².

⁵⁸⁰ Pöhlmann 2011, 119.

⁵⁸¹ Düring 1945, 186-187.

⁵⁸² Borthwick 1968, 67-68.

Stabilire quale delle due ipotesi sia la più plausibile, basandosi solo sulla testimonianza del testo è difficile: Conti Bizzarro e Barker, mantenendo una posizione più cauta, nel loro commento sottopongono all'attenzione del lettore entrambe le possibili interpretazioni⁵⁸³. Neanche gli altri termini che denotano l'innovazione connessa allo *strobilos* aiutano: se, infatti, abbiamo visto che il verbo κάμπτειν (v. 15) è impiegato, da parte del comico, in riferimento all'atto della modulazione, d'altro canto, il verbo στρέφω (v. 15) potrebbe connotare l'azione di Frinide nel senso più generico di uno stravolgimento della forma.

Tuttavia, se il verbo ἐμβαλὼν si interpreta nell'accezione di "innestare", allora la prima interpretazione di στρόβιλος non appare incredibile. A corroborare questa resa più "concreta", contribuiscono anche delle testimonianze archeologiche: in una necropoli nella parte settentrionale di Leucas, infatti, all'interno della tomba di un bambino, sono stati scoperti il carapace di una tartaruga e degli attrezzi di V sec. a.C. che servivano, evidentemente, per accordare la lira⁵⁸⁴, qualcosa di simile ai bischeri presenti sulla paletta della chitarra.

La seconda questione (come si è detto) riguarda l'interpretazione dell'intero verso successivo, abbastanza controverso, ἐν πέντε χορδαῖς δώδεχ' ἁρμονίας ἔχων. La difficoltà deriva soprattutto dai numerali attribuiti alle corde e alle armonie, che hanno costituito un motivo di intervento sul testo da parte della critica. Sul primo membro della frase, πέντε χορδαῖς, Düring si è espresso affermando che da ciò si potrebbe desumere che si tratta di uno strumento a cinque corde e, soprattutto, di veloci modulazioni da modo a modo o da genere a genere.

Tuttavia, il numero πέντε non ha convinto la quasi totalità degli studiosi, alcuni dei quali hanno, di conseguenza, avanzato delle congetture, sulla base di diverse teorie relative all'evoluzione della cetra, da Burette che ha proposto ἑπτὰ a Volkmann che, invece, ha suggerito ἐννέα, a Weil e Reinach che sono intervenuti in modo molto più radicale sul testo, proponendo una correzione fin troppo artificiosa. I due studiosi, infatti, modificano completamente il verso in ἐν ἑνδεκα χορδαῖς τέτταρας ἁρμονίας, giustificando l'ardita congettura con il fatto che facilmente i numerali potevano essere confusi nel corso della tradizione manoscritta. Tuttavia, se postulassimo una simile confusione nei manoscritti, si dovrebbe pensare che il numero undici scritto in lettere, ια' sia stato confuso con ε', mentre δ' sia stato confuso con ιβ', il che mi sembra poco plausibile. Se si volesse sostenere una congettura del genere, sarebbe meglio ipotizzare un emendamento in τέτταρσι χορδαῖς δώδεχ' ἁρμονίας ἔχων perché è più facile che un δ si confonda con un ε ed un ιβ con un ια. Tuttavia,

⁵⁸³ Barker 1989, 237 n. 201 e Conti Bizzarro 1993, 98-99.

⁵⁸⁴ Pöhlmann 2011, 117 e 128.

anche questa potrebbe risultare un'ipotesi azzardata e, inoltre, non si può fare a meno di osservare che una tale disposizione dei termini (τέτταρσι χορδαῖς δώδεχ' ἁρμονίας ἔχων) renderebbe il verso ametrico.

Düring ha proposto due possibili scenari, il primo nel quale il numero πέντε si dovrebbe intendere come “poche note”, e quindi si tratterebbe di un “round-number” proprio come era stato inteso nei versi dedicati a Melanippide; il secondo, nel quale πέντε χορδαῖς si potrebbe intendere come un pentacordo, presupponendo, dunque, un'accordatura pentatonica che Düring sostiene non essere impossibile. Di conseguenza, lo studioso intende il termine ἁρμονία in un senso leggermente diverso da quello di scala modale, e cioè come ἀγωγή, μελωδία, spiegando che forse Ferecrate per δώδεχ' ἁρμονίας intendeva melodie cromatiche, enarmoniche, diatoniche composte sulla base delle sei scale tradizionali⁵⁸⁵.

Lasserre, invece, qualche anno dopo, partendo dalla testimonianza di Plutarco, che attribuiva a Frinide l'utilizzo di uno strumento con nove corde⁵⁸⁶, immagina che il citarodo suonasse una lira formata da due pentacordi congiunti dai quali, con l'ausilio dello *strobilos*, era possibile ricavare dodici armonie diverse a partire dalle quattro principali (Ionia, Lidia, Frigia e Dorica), per mezzo della modulazione nei tre generi diatonico, enarmonico e cromatico⁵⁸⁷. Barker accetta l'interpretazione di Lasserre e intende il termine ἁρμονία nel senso di accordatura (“tuning”)⁵⁸⁸.

Restani interpreta l'espressione come allusiva e metaforica, sicché i numerali avrebbero essenzialmente lo scopo di mettere in risalto una sproporzione tra il numero di corde e quello di toni possibili⁵⁸⁹.

West, poi, discostandosi sia dai tentativi di correggere i numerali, sia dal tentativo di giustificare il testo così come è pervenuto, propone di correggere la preposizione ἐν in εἰς e, dunque, di legare sintatticamente πέντε con ἁρμονίας e δώδεκα con χορδαῖς, come se il sintagma δώδεκα χορδαῖς, presente sia nei versi precedenti dedicati a Melanippide sia nei versi successivi dedicati a Timoteo (v. 25), fosse utilizzato in modo formulare⁵⁹⁰. Per mezzo di questo emendamento, il senso di tale verso risulta totalmente invertito e si traduce come “avendo fino a cinque armonie in dodici corde”, con un evidente riferimento alla modulazione tra armonie.

⁵⁸⁵ Düring 1945, 193-194.

⁵⁸⁶ Plut. *De Prof. in virt.* 13 e *Vit. Agid.* 10

⁵⁸⁷ Lasserre 1954, 173.

⁵⁸⁸ Barker 1989, 237 n.

⁵⁸⁹ Restani 1983, 165.

⁵⁹⁰ West 1992, 360-361.

Pöhlmann, di recente, è intervenuto sulla questione, affermando che la controversa interpretazione del sintagma ἐν πέντε χορδαῖς ha origine nella *scriptio continua* dei manoscritti: la sequenza ENPIENTEXOPΔAΙΣ, a causa di una mancata divisione delle due parole, sarebbe stata trascritta in modo erroneo già nell'archetipo nella forma ἐν πεντεχορδαῖς, da cui poi sarebbe risultato ἐν πενταχορδαῖς oppure ἐν πενταχορδοῖς⁵⁹¹. Lo studioso osserva anche che la lezione esatta (ἐν πέντε χορδαῖς) è trasmessa, per correzione, solo in due manoscritti (α² e Α²) e nel più tardo *Barberinus*, di XVI sec.⁵⁹². Egli, inoltre, nel commentare la proposta di West di emendare ἐν in εἰς osserva che in questo caso χορδαῖς δώδεχ' assumerebbe il valore di "round number"⁵⁹³. Infine, cercando di conciliare la proposta di West con la teoria relativa allo *strobilos* di Frinide inteso come reale strumento d'accordatura, ne conclude che effettivamente il numero δώδεκα è simbolico e indica un numero di corde più elevato delle sette corde che caratterizzavano la lira di Terpandro:

"The number 'twelve' of the strings of Phrynis is nothing but a round figure for a higher number of strings than the seven strings of Terpander's lyre. If nine strings as attested for Phrynis are accepted, Phrynis would have been equipped with an instrument 'having up to five *harmoniai*' by using his 'strobiloi' for retuning the movable steps in any tetrachord in order to present different tonalities"⁵⁹⁴.

Effettivamente, la proposta di West sembra plausibile, benché aspra, né mi sembra che possa costituire un problema la lontananza che intercorre tra πέντε e ἁρμονίας, dal momento che χορδαῖς δώδεκα potrebbe dare luogo a un iperbato che spezza il legame sintattico che intercorre tra due elementi di un sintagma (una costruzione, del resto, tipica della lingua greca). In questo modo a Frinide verrebbe attribuita pressappoco la stessa innovazione ascritta già prima a Cinesia, ossia la modulazione tra varie armonie.

In alternativa, si potrebbe mantenere intatta l'espressione ἐν πέντε χορδαῖς, senza dunque emendare ἐν in εἰς, e quindi, attribuendo a πέντε χορδαῖς il valore di "round-number" da un lato, e il significato di accordatura ("tuning") al termine ἁρμονία dall'altro, supporre che Ferecrate, attraverso una *climax* ascendente ed un linguaggio iperbolico, abbia elencato le innovazioni dei vari ditirambografi dalla più moderata a quella più eccessiva, attribuendo così a Melanippide il semplice ampliamento dell'*ambitus* della scala musicale, a Cinesia la modulazione tra armonie e, infine, a Frinide la modulazione tra armonie e, in aggiunta, quella tra generi.

⁵⁹¹ Pöhlmann 2011, 129. Lo studioso riprende il pensiero di Anderson 1994, 131.

⁵⁹² Pöhlmann 2011, 122.

⁵⁹³ Pöhlmann 2011, 129.

⁵⁹⁴ Pöhlmann 2011, 130.

4.1.4 Timoteo e Filosseno di Citera.

La sezione finale del frammento ferecrateo così come è riportata dallo Pseudo-Plutarco pone una questione di non facile soluzione, in quanto i vv. 19-25, esplicitamente dedicati a Timoteo (35.), sono seguiti da una testimonianza aristofanea relativa ad un altro esponente della Musica Nuova, Filosseno di Citera (36.). A tale testimonianza fa immediatamente seguito un ulteriore frammento poetico, che con tutta probabilità è il prosieguito del *Chirone* di Ferecrate, dal momento che lo Pseudo-Plutarco introduce nuovamente un discorso della Musica.

Mus. 30, 1142a = Timotheus T 1 Campbell (V p. 70)

ὁ δὲ Τιμόθεός μ', ὦ φιλάττη, κατορώρυχε
20 καὶ διακέκναικ' αἰσχιστα. <ΔΙΚ.> Ποῖος οὐτοσί
<ὁ> Τιμόθεος; <ΜΟΥΣ.> Μιλήσιός τις πυρρίας.
κακά μοι παρέσχεν οὗτος, ἅπαντας οὓς λέγω
παρελήλυθεν, ἄγων ἐκτραπέλους μυρμηκιάς.
κἂν ἐντύχη πού μοι βαδιζούσῃ μόνῃ,
25 ἀπέδυσσε κἀνέδυσσε χορδὰς δώδεκα'.

καὶ Ἀριστοφάνης ὁ κωμικὸς (fr. dub.953 K.-A.) μνημονεύει Φιλοξένου καὶ φησιν ὅτι εἰς τοὺς κυκλίους χοροὺς **** μέλη εἰσηνέγκατο. ἡ δὲ Μουσικὴ λέγει ταῦτα·

26 ἐξαρμονίους ὑπερβολαίους τ' ἀνοσίους
καὶ νιγλάρους, ὥσπερ τε τὰς ραφάνους ὄλην
καμπῶν με κατεμέστωσε.

καὶ ἄλλοι δὲ κωμωδοποιοὶ ἔδειξαν τὴν ἀτοπίαν τῶν μετὰ ταῦτα τὴν μουσικὴν κατακεκερματικόντων.

[Musica] “Invece Timoteo, o mia cara, mi seppellì e mi dilacerò nel modo più vergognoso”.
[Giustizia]: “Ma chi è questo Timoteo?”. [Musica]: “Una testa rossa di Mileto. Fu costui a procurarmi le mie disgrazie e superò tutti quelli che ti ho menzionato, infilandosi in tortuosi formicai. Quando mi incontrò sola, per strada, mi slacciò e mi spogliò con le sue dodici corde”.
Anche il poeta comico Aristofane cita Filosseno e dice che introdusse canti nei cori ciclici. La Musica riprende:

“Trilli acuti, blasfemi, al di fuori dell’*harmonia*. Mi riempì tutta di modulazioni come i cavoli di bruchi”.

Anche altri poeti denunciarono l’assurdità dei compositori che, seguendo questi esempi, ridussero a pezzi la musica.

Il passo presenta due problemi collegati tra loro, uno di tipo contenutistico, un altro di tipo strettamente filologico. Il primo riguarda la reale identità del ditirambografo cui fa riferimento la Musica negli ultimi tre versi ferecratei riportati all’interno del trattato; il secondo, invece, interessa la posizione in cui va effettivamente collocato il breve passo che riporta una testimonianza del comico Aristofane su Filosseno, che nella tradizione manoscritta è frapposta tra il verso 25 e la sezione finale del frammento ferecrateo.

L’interdipendenza delle due problematiche è dovuta al fatto che, stabilendo se la testimonianza aristofanea vada collocata prima o dopo l’ultima sezione del frammento, possiamo determinare con minore o maggiore certezza l’identità del ditirambografo ivi menzionato.

Bergk e successivamente Meineke, come anche Weil e Reinach e Schönewolf, emendarono il testo trådito dai codici, invertendo l’ordine dei passi e posponendo la testimonianza aristofanea su Filosseno alla sezione finale del frammento di Ferecrate, così da leggere in quest’ultima un ulteriore riferimento a Timoteo⁵⁹⁵. Di un simile avviso è anche Barker, il quale, tuttavia, senza alterare effettivamente la struttura del testo, si limita a mettere tra parentesi la testimonianza aristofanea suggerendo che “the sentence [...] should come after the next lines attributed to Music” e aggiungendo che gli ultimi versi del frammento sono una continuazione, dopo una lacuna, della descrizione che Ferecrate fa delle composizioni di Timoteo⁵⁹⁶. Anche altri studiosi, senza esprimersi in merito alla collocazione della testimonianza aristofanea, hanno considerato i vv. 26-28 riferiti a Timoteo⁵⁹⁷.

Due sono, dunque, le conseguenze di questa trasposizione: da un lato, il fatto che il bersaglio degli ultimi tre versi risulta essere ancora Timoteo; dall’altro, il fatto che la testimonianza aristofanea, in questo modo, verrebbe a trovarsi subito prima della parte conclusiva del capitolo 30, nella quale – come abbiamo visto – si fa un generico riferimento ad altri poeti comici.

⁵⁹⁵ Conti Bizzarro 1993, 103-104 e 103 n. 25.

⁵⁹⁶ Barker 1984, 237 n. 204.

⁵⁹⁷ Düring 1945, 195; Borthwick 1968, 72; Pöhlmann 2011, 130-131.

Se accettassimo questo intervento, dunque, il capitolo 30 risulterebbe strutturato come segue: prima l'introduzione dello Pseudo-Plutarco alla musica nuova, poi il frammento ferecrateo nella sua interezza, la testimonianza di Aristofane su Filosseno e, per concludere, un'affermazione più generale sulla scarsa considerazione che i poeti comici ebbero della musica nuova.

Tale successione è coerente da un punto di vista strettamente logico. Tuttavia, come ho avuto già modo di sottolineare più volte, non credo sia prudente intervenire in modo così massiccio sulla struttura del testo: sembra che si voglia individuare a tutti i costi una coesione testuale interna, laddove non è necessariamente detto che la si debba pretendere, vista la natura compilatoria e non sempre coerente del trattato. Agendo in questo modo sul testo, corriamo il rischio di applicare su di esso un'eccessiva normalizzazione che risponde piuttosto alla logica di noi moderni.

Un'altra parte della critica ha preferito non alterare il testo tramandato dai codici. In questo modo, la testimonianza di Aristofane resta frapposta tra il v. 25 e l'ultima parte del frammento di Ferecrate, cosicché gli ultimi tre versi citati dallo Pseudo-Plutarco risultano probabilmente avere come bersaglio non Timoteo, ma Filosseno, menzionato subito prima⁵⁹⁸. A tal proposito, nell'edizione critica dei poeti comici greci curata da Kassel e Austin, è riportato un commento di Kaibel, dal quale traspare la convinzione dello studioso che il bersaglio degli ultimi tre versi fosse Filosseno, che non avrebbe potuto in alcun modo essere tralasciato da Ferecrate. Kaibel, inoltre, ipotizza che, subito prima della testimonianza aristofanea, sia andata perduta una parte del testo del *De Musica* in cui il trattatista riferiva che la Musica di Ferecrate si lamentava di essere stata maltrattata da Filosseno⁵⁹⁹.

Un'ulteriore ipotesi è stata avanzata da Lasserre, il quale ha supposto che, in origine, al v. 25 seguissero altri versi in cui compariva il nome di Filosseno, che però non sarebbero stati o ricopiati dal copista o citati dall'autore stesso. Questa ipotesi non sembra impossibile. Anzi, come anche quella avanzata da Kaibel, essa sembra essere più plausibile rispetto a quella che richiede un intervento sul testo tràdito. Conviene forse postulare una lacuna nel testo originario del frammento ferecrateo, non necessariamente nel testo pseudo-plutarco⁶⁰⁰.

⁵⁹⁸ Lasserre 1954, 184; Restani 1983, 186; Conti Bizzarro 1993, 102-104; Storey 2011, 501.

⁵⁹⁹ Kassel-Austin 1983, 181-182. Kaibel tenta di ricostruire in via ipotetica e approssimata ciò che potrebbe essere stato riferito dallo Pseudo-Plutarco, con le seguenti parole: *sed sordidius etiam et impudentius queritur Musica a Philoxeno se contrectari, quem alii quoque fuerunt qui nequissimum musicae depravationis auctorem esse clamarent.* <ὥσπερ> καὶ Ἀριστοφάνης κτλ.

⁶⁰⁰ Ringrazio il Prof. Luigi Battezzato per questa osservazione.

Concordo, dunque, con quella parte della critica che, senza alterare il testo, legge negli ultimi versi del frammento ferecrateo un riferimento a Filosseno, riportato dallo Pseudo-Plutarco come un esempio (attinto a Ferecrate) che si aggiunge alla testimonianza aristofanea. La mia analisi, quindi, inizierà dal passo del *Chirone* inerente a Timoteo, per estendersi, poi, alle altre testimonianze su di lui presenti nel trattato pseudo-Plutarco. Dal momento che Filosseno, al di là del dibattuto frammento ferecrateo, compare sempre associato al nome di Timoteo, cercherò, laddove possibile, di far procedere parallelamente il commento sui due ditirambografi.

Quanto alla terminologia impiegata nella sezione del frammento ferecrateo dedicata a Timoteo, vi si riscontra una cospicua quantità di termini che, utilizzati metaforicamente, connotano le innovazioni del ditirambografo milesio in senso fortemente negativo. Un particolare interesse da parte della critica si registra, da un lato, per l'espressione ἐκτραπέλους μυρμηκιάς; dall'altro, per l'intero periodo che corrisponde agli ultimi due versi incontrovertibilmente attribuiti a Timoteo (vv. 24-25): κἄν ἐντύχη πού μοι βαδιζούση μόνη / ἀπέδυσε κἀνέδυσε χορδὰς δώδεκα.

Sulla prima espressione, che letteralmente significa “tortuosi formicai”, è pressappoco unanime il giudizio della critica nel considerarla una metafora riferita all'utilizzo del cromatismo⁶⁰¹. Tale riferimento, secondo Düring, troverebbe un parallelo in un verso delle *Tesmofoiazuse* in cui Aristofane prende di mira le innovazioni della musica nuova, definendole “sentieri di formiche”, in una scena che si svolge davanti alla casa di Agatone che, secondo Plutarco (*Quaest. Conv.* 3, 1, 655d), avrebbe introdotto il genere cromatico nella tragedia⁶⁰². Barker, più semplicemente, crede che la metafora si riferisca ad una struttura melodica tortuosa, piuttosto che ad una sequenza di microintervalli⁶⁰³.

Borthwick, inoltre, ha individuato nel verbo κατορώρυγε, che compare poco prima nel frammento ferecrateo (v. 19), un espediente di transizione che serve ad introdurre l'espressione appena analizzata⁶⁰⁴.

Per quanto riguarda i versi 24-25, diversi sono i punti d'interesse sui quali la critica si è espressa. In primo luogo, il sintagma βαδιζούση μόνη, riferito sintatticamente al personaggio della Musica: in esso sono stati colti sia un riferimento alla musica strumentale, senza

⁶⁰¹ Düring 1945, 195; Borthwick 1968, 69; Henderson 1975, 438; Restani 1983, 178; Pöhlmann 2011, 130.

⁶⁰² Düring 1945, 196; Borthwick 1968, 69; Restani 1983, 178-179; Pöhlmann 2011, 130.

⁶⁰³ Barker 1984, 237 n. 203.

⁶⁰⁴ Borthwick 1968, 69.

accompagnamento vocale⁶⁰⁵, sia un'allusione oscena alla condizione in cui si è ridotta la Musica che ha assunto ormai le fattezze di una prostituta⁶⁰⁶.

I due verbi ἀπέδυσσε e ἀνέδυσσε del v. 25 sono congetture avanzate da Wittenbach, sulla base della traduzione latina dello Xylander e sono accettate da Ziegler. Nei codici, invece, si legge ἀπέλυσσε e ἀνέλυσσε. Le posizioni degli studiosi in merito sono discordanti: Barker e De Simone accolgono la tradizione dei manoscritti, riferendo il primo verbo alla rottura della struttura ritmica e alla mancanza di una responsione strofica, il secondo alla frammentazione della melodia dovuta alle frequenti modulazioni⁶⁰⁷.

Restani, invece, accetta la correzione di ἀπέλυσσε in ἀπέδυσσε, ma preferisce ad ἀνέδυσσε la lezione dei codici ἀνέλυσσε, perché ritiene – e l'ipotesi sembra convincente – che in questo modo si riconfermi “il duplice senso osceno-musicale”⁶⁰⁸.

Infine, si ripresenta lo stilema χορδὰς δώδεκα. È ormai chiaro che esso è utilizzato da Ferecrate come numero approssimativo che allude alla *polychordia*, senza alcun riferimento all'introduzione di un numero preciso di corde che i ditirambografi avrebbero aggiunto alla lira. Eppure tra gli studiosi non è mancato chi ha provato a trovare un nesso tra questo frammento ed alcuni versi ambigui della *sphragis* dei *Persiani* di Timoteo, a partire dai quali si diffuse, già nell'antichità, la convinzione che Timoteo avesse portato a undici il numero di corde della cetra⁶⁰⁹:

Timoth. *Pers.* vv. 225-236 = *PMG* 791, 225-236

225 Τέρπανδρος δ' ἐπὶ τῷ δέκα
ζεῦξε μουσαν ἐν ῥοδαῖς·
Λέσβος δ' Αἰολία ν<iv> Ἄν-
τίσσα γείνατο κλεινόν·
νῦν δὲ Τιμόθεος μέτροις

⁶⁰⁵ Barker 1984, 237 n. 203; Anderson 1994, 134 vi intravede un riferimento ai preludi e agli interludi (*anabolai*) sulla cetra.

⁶⁰⁶ Anderson 1994, 134 e Pöhlmann 2011, 131.

⁶⁰⁷ Barker 1984, 237 n. 203; De Simone 2004, 127-131.

⁶⁰⁸ Restani 1983, 185.

⁶⁰⁹ Riportano questa notizia Pausania (3, 12, 10), Nicomaco (*Ench.* 274, 5 s. Jan), Boezio (*De inst. mus.* 1, 1 e 1, 20) e la *Suda* (τ 620 Adler). Tali fonti, tuttavia, come fanno notare alcuni studiosi, potrebbero dipendere tutte – direttamente o indirettamente, aggiungerei – dai *Persiani* di Timoteo (Rocconi 2002, 40 n. 217; Csapo-Wilson 2009, 283). Pausania potrebbe trarre dai *Persiani*, o comunque da una fonte che a sua volta si rifaceva ai *Persiani*, anche la notizia del disprezzo che nutrivano gli Spartani nei confronti di Timoteo. Si noti tuttavia che il contesto in cui il ditirambografo rende noto ciò è un altro: egli dichiara che il disprezzo degli Spartani gli deriva dal fatto di aver abbandonato la vecchia musa. Secondo Pausania, invece, tale disprezzo fu causato proprio dall'aggiunta di quattro corde alle sette tradizionali: ἐνταῦθα ἐκρέμασαν οἱ Λακεδαιμόνιοι τὴν Τιμοθέου τοῦ Μιλησίου κιθάραν, καταγνόντες ὅτι χορδαῖς ἑπτὰ ταῖς ἀρχαίαις ἐφεῦρεν ἐν τῇ κιθαρωδίᾳ τέσσαρας χορδὰς (Paus. 3, 12, 10).

230 ῥυθμοῖς τ' ἑνδεκακρουμάτοις

κίθαριν ἐξανατέλλει,

θησαυρὸν πολύμνον οἷ-

ξας Μουσᾶν θαλαμειτόν·

Μίλητος δὲ πόλις νιν ἅ

235 θρέψας' ἅ δυωδεκατειχέος

λαοῦ πρωτέος ἐξ Ἀχαιῶν.

225 Terpandro dopo di lui⁶¹⁰

unì la musica in dieci canti⁶¹¹;

l'eolica Lesbo, ad Antissa,

glorioso lo diede alla luce.

E ora Timoteo con metri

230 e con ritmi dagli undici battiti

fa rinascere la cetra,

il riposto tesoro delle Muse

avendo dischiuso, che è ricco di canti;

lo nutrì la città di Mileto,

235 città del popolo dalle dodici rocche,

primo tra gli Achei⁶¹².

I versi che hanno interessato la critica sono i vv. 229-231, dove Timoteo dice di aver fatto rinascere (lett. rifiorire) la cetra μέτροις ῥυθμοῖς τ' ἑνδεκακρουμάτοις. Varie sono state le interpretazioni di quest'espressione. Reinach, Mazon e, molti anni dopo, Paduano hanno ritenuto che l'aggettivo ἑνδεκακρουμάτοις, neologismo attestato solo in questo brano di Timoteo, fosse da riferirsi logicamente alla cetra e non ai metri e ai ritmi⁶¹³, stando ad

⁶¹⁰ Subito prima nel testo è citato Orfeo (vv. 223-224). Il testo greco qui riportato è quello di Page, dal quale si discosta K. Aron (*ap.* Ebeling 1925, 331). Quest'ultimo, infatti, eliminando il numerale δέκα, preferisce leggere Τέρπανδρος δ' ἐπὶ τῷ δέ / κατηύξε μουσαν ἐν ᾧδαῖς ("Terpandro dopo questo accrebbe la musica con i suoi canti"). Tuttavia, Hordern ritiene che in questo modo il significato sia debole e che il verbo κατηύξε disturbi il metro (Hordern 2002, 243).

⁶¹¹ Campbell traduce "songs" e rimanda agli otto o nove *nomoi* di Terpandro.

⁶¹² Per la resa in italiano ho tenuto presente la traduzione di Hordern (cf. Hordern 2002, 233). Tuttavia, mi discosto dalla proposta dello studioso di interpretare l'aggettivo ἑνδεκακρουμάτοις in riferimento alle corde della cetra e di tradurre l'intera espressione μέτροις ῥυθμοῖς τ' ἑνδεκακρουμάτοις con "metri e ritmi endecacordi". Per le problematiche connesse all'interpretazione dei vv. 225-226 riferiti a Terpandro, cf. Hordern 2002, 242-243.

⁶¹³ Reinach 1903, 75; Mazon 1903, 214; Paduano 1993, 536.

indicare, così, l'aggiunta dell'undicesima corda alla cetra. Anche Campbell e Hordern traducono l'aggettivo con "eleven-stringed"⁶¹⁴.

Tuttavia, per il vocabolo κροῦμα non è attestato il significato di "corda". Esso è piuttosto un termine legato all'ambito della percussione (dalla radice *κρου) e, a causa di un'evoluzione semantica, passa ad indicare il "suono" prodotto da uno strumento e, quindi, il "suono strumentale" inteso come melodia eseguita senza accompagnamento vocale, oppure l'"accompagnamento strumentale"⁶¹⁵ inteso come una melodia musicale che si collega ai *mele*.

Interpretazioni diverse sono state proposte da altri studiosi: Janssen, ad esempio, traduce la frase con "with eleven beats (on the strings)", mantenendo così il significato letterale di κροῦμα. L'idea dello studioso è che la ποικιλία di Timoteo si realizzi attraverso espedienti tecnici di esecuzione, come ad esempio l'utilizzo dello *strobilos*⁶¹⁶. Barker traduce l'espressione con "eleven-struck", ossia "forniti di undici colpi, battiti". Maas e McIntosh Snyder propongono l'interpretazione "rhythmic patterns involving eleven beats". Comotti e West traducono rispettivamente "con i metri e con i ritmi dagli undici suoni" e "with eleven-note"⁶¹⁷.

Alla tendenza comune di vedere nel passo di Ferecrate un riferimento a quanto Timoteo afferma nella *sphragis* dei *Persiani*, fa da contraltare la proposta di Power di interpretare il dialogo tra i due passi in senso opposto, individuando nei *Persiani* una risposta al passo del *Chirone* concernente le dodici corde⁶¹⁸. Da parte sua, Hordern non vede necessariamente un legame diretto tra le due opere⁶¹⁹.

Sulla questione è tornata recentemente LeVen, la quale ha evitato di conferire all'espressione μέτροις ῥυθμοῖς τ' ἑνδεκακρουμάτοις un significato strettamente tecnico, attribuendole, invece, una funzione più generica, che non deve necessariamente avere implicazioni musicali⁶²⁰. La studiosa ravvisa tale funzione anche nella progressione numerica 10-11-12⁶²¹ presente nei vv. 225-235: da questi versi, infatti, risulta che a Terpandro furono attribuiti dieci canti, a Timoteo ritmi e metri ἑνδεκακρούματοι ed al popolo acheo la fondazione delle dodici rocche di Mileto. Ancora più interessante è il suo tentativo di istituire

⁶¹⁴ Campbell 1993, 111 e Hordern 2002, 233.

⁶¹⁵ Rocconi 2002, 33 -39.

⁶¹⁶ Janssen 1984, 142-143.

⁶¹⁷ Barker 1984, 96; Maas-McIntosh Snyder 1989, 62; Comotti 1991, 38; West 1992, 63 e 362.

⁶¹⁸ Power 2001, 81-82.

⁶¹⁹ Hordern 2002, 230 ss.

⁶²⁰ LeVen 2011, 247.

⁶²¹ Rispettivamente il δέκα del v. 225, l' ἑνδεκακρουμάτοις del v. 230 e il δωδεκατειχέος del v. 235.

un parallelo non musicale tra l'aggettivo ἑνδεκακρούματος e un passo dei *Cavalieri* di Aristofane, dove sono menzionate ἑνδεκα κῶπαι, che si riferiscono agli applausi che il corifeo incita a sollevare.

Alla luce di queste e di altre considerazioni, LeVen suggerisce di interpretare i versi nel senso di “‘making the art of the kithara spring up again, with eleven-struck meters and rhythms’ that is, with meters and rhythms that bring cheers of approval”⁶²².

La proposta di LeVen è interessante; tuttavia, dal momento che l'impiego del termine κρούμα è ampiamente attestato nell'ambito della musica, mi sembra meglio interpretare l'aggettivo ἑνδεκακρούματος in senso musicale. Anzi, a mio parere, è preferibile intendere le parole di Timoteo in senso specificamente metrico-ritmico, accettando così la traduzione proposta da Barker e Maas – McIntosh Snyder e dando all'aggettivo in questione la qualità di “round number”, magari in riferimento agli *ictus*. Tale interpretazione mi pare conferisca alla relazione che intercorre tra i sostantivi μέτροις e ῥυθμοῖς da un lato, e all'aggettivo ἑνδεκακρουμάτων dall'altro una coerenza interna maggiore di quella che otterremmo se riferissimo ἑνδεκακρουμάτων ai suoni o alle corde della cetra, come più spesso si fa.

Inoltre, a sostegno dell'idea che tale aggettivo non si riferisca all'undicesima corda, vorrei riportare un'osservazione di Csapo e di Wilson, i quali fanno notare che già gli antichi attribuirono falsamente a Timoteo innovazioni che in realtà erano state introdotte almeno una o due generazioni prima di lui. Per esempio, gli antichi ritenevano che il ditirambografo di Mileto avesse aggiunto una corda alla cetra, ma non riuscivano a concordare su quale fosse la corda in questione⁶²³. Probabilmente, proseguono i due studiosi, queste ipotesi erano incoraggiate dalle parole dello stesso Timoteo oppure traevano spunto da quanto afferma Ferecrate nel *Chirone* riguardo alle dodici corde, senza considerare che il comico le attribuisce già a Melanippide prima che a Timoteo⁶²⁴. Vorrei ricordare, però, che è ormai assodato (come io stessa mi sono sforzata di ribadire) che in Ferecrate il nesso χορδὰς δώδεκα ha una funzione formulare e non strettamente tecnica. Ripropongo, dunque, la traduzione dei vv. 24-25 del frammento di Ferecrate alla luce delle precedenti riflessioni:

⁶²² LeVen 2011, 252.

⁶²³ “They could not agree whether it was the seventh, ninth, tenth, eleventh or twelfth” (Csapo-Wilson 2009, 283).

⁶²⁴ Csapo-Wilson 2009, 283. Vorrei, però, fare presente che, dato l'uso ripetuto e formulare che ne fa Ferecrate, l'associazione delle dodici corde al nome di Melanippide non implica necessariamente che questi abbia effettivamente aumentato a dodici il numero delle corde della cetra.

quando mi incontrò sola, per strada, mi spogliò (ἀπέδυσε) e mi disarticolò (ἀνέλυσε) con le sue dodici corde.

Infine, vorrei far notare che nel *De Musica* pseudo-plutarcheo, al di fuori dei capitoli 30 e 31, l'attenzione per Timoteo è focalizzata sull'innovazione metrica e, inoltre, sul paragone con Terpandro, anch'esso incentrato sull'aspetto metrico-ritmico, come risulta dai due passi che seguono:

Mus. 4, 1132d = Timotheus T 9 Campbell (V p. 78)

ὅτι δ' οἱ κιθαρωδικοὶ νόμοι οἱ πάλαι ἐξ ἐπῶν συνίσταντο, Τιμόθεος ἐδήλωσε· τοὺς γοῦν πρώτους νόμους ἐν ἔπεσι διαμιγνύων διθυραμβικὴν λέξιν ἥδεν, ὅπως μὴ εὐθύς φανῇ παρανομῶν εἰς τὴν ἀρχαίαν μουσικὴν.

Il fatto che i *nomoi* citarodici antichi fossero composti in versi dattilici ⁶²⁵ risulta evidente da Timoteo: egli cantò i suoi primi *nomoi* citarodici in versi dattilici mescolando ad essi lo stile ditirambico per non apparire trasgressore delle regole della musica antica.

Mus. 12, 1135d = Timotheus T 8 Campbell (V p. 76)

Κρέξος δὲ καὶ Τιμόθεος καὶ Φιλόξενος καὶ οἱ κατὰ ταύτην τὴν ἡλικίαν γεγονότες ποιηταὶ φορτικώτεροι καὶ φιλόκαινοι γεγόνασι, τὸ φιλάνθρωπον καὶ θεματικὸν νῦν ὀνομαζόμενον διώξαντες.

Cresso, Timoteo, Filosseno e i compositori loro contemporanei, invece, aprirono le porte alla volgarità e al desiderio del nuovo a tutti i costi, perseguendo lo stile ora chiamato 'popolare' e 'mercenario'.

Nel primo dei due passi proposti mi sembra di individuare un'analogia, volontaria o involontaria che sia, con il testo dei *Persiani*: come nelle parole stesse di Timoteo, qui lo Pseudo-Plutarco descrive chiaramente l'aspetto metrico proprio dello stile di Timoteo che, se per un lato innova, per l'altro segue lo stile di Terpandro. Diverse, ovviamente, le prospettive emergenti rispettivamente dal testo dei *Persiani* e dal *De Musica*: Timoteo nei *Persiani* qualificava come elaborato lo stile di Terpandro e di Orfeo per dimostrare che la musica

⁶²⁵ Abbiamo già avuto modo di osservare che, in linea generale, nel trattato il termine ἔπη assume, come rileva Gostoli, un valore semantico comprensivo di qualsiasi forma metrica *kat'enoplion* o *kat'enoplion-epitritica*.

nuova riprendeva e sviluppava i tratti della musica antica, ponendosi in una linea di continuità; al contrario, dal passo pseudo-plutarco risulta semplicemente che le prime composizioni di Timoteo rispettarono le regole della musica antica.

Per comprendere bene la natura del secondo passo (*Mus.* 12 = 1135d), invece, bisogna tenere presente che esso si inserisce in un capitolo del trattato in cui lo Pseudo-Plutarco affronta esplicitamente un “discorso sui ritmi” (ἔστι δέ τις καὶ περὶ τῶν ῥυθμῶν λόγος), confrontando, seppure in modo molto superficiale, le innovazioni dei poeti antichi – tra i quali è menzionato, ovviamente, anche Terpandro – con quelle dei “moderni”.

Congiunto a Timoteo, all’interno del *De Musica* troviamo il nome di Filosseno di Citera, sul cui conto lo Pseudo-Plutarco, purtroppo, riferisce ben poco. A lui si fa cenno, come abbiamo visto, nel secondo dei due passi appena menzionati, nell’ambito del discorso sulle innovazioni metriche, che sfocia poi in un’osservazione generale sull’abbandono della *oligochordia* e dello stile nobile da parte degli esponenti della musica nuova (*Mus.* 12, 1135d).

Altrettanto generica è l’informazione che si legge in *Mus.* 31, 1142c (= Philoxenus T 6 Campbell, V p. 146) dove Filosseno è presentato, ancora una volta insieme a Timoteo, come modello di Telesia di Tebe, del quale parleremo a breve.

Il capitolo 30, invece, benché non apporti novità assolute, fornisce quanto meno qualche dettaglio relativo allo stile compositivo di Filosseno, utile per delineare la sua figura di ditirambografo, così come essa era considerata dai commediografi di V sec. a.C.

A differenza degli altri ditirambografi, per i quali l’unica fonte utilizzata dallo Pseudo-Plutarco all’interno del capitolo 30 è il *Chirone* di Ferecrate, le informazioni su Filosseno sono integrate anche per mezzo di una testimonianza di Aristofane (fr. dub. 953 K.-A. = Philoxenus T 5 Campbell, V p. 144) dalla quale emerge (come si è visto) che egli avrebbe aggiunto il canto nei cori ciclici (εἰς τοὺς κυκλίους χοροὺς **** μέλη εἰσηνέγκατο).

Il testo, così come si presenta, non ha convinto gli studiosi, che hanno avanzato delle congetture, integrandolo in vario modo. Westphal proponeva <μονωδικὰ> μέλη, intendendo che Filosseno aggiunse dei canti monodici ai cori dei ditirambi. Weil e Reinach hanno preferito integrare <προβατίων αἰγῶν τε> μέλη, adducendo una spiegazione allettante: secondo loro, qui lo Pseudo-Plutarco farebbe riferimento a due versi del *Pluto* di Aristofane (vv. 290-292) che, stando alla testimonianza del relativo scolio, sono una parodia del *Ciclope*

di Filosseno⁶²⁶. Nei versi in questione, Aristofane descrive Carione che, in un contesto di musica e di danza, incita dei giovani a “belare” (βληχόμενοι) canti di montoni e capre e, quindi, fuor di metafora, a imitare il verso di pecore e capre⁶²⁷.

Ziegler, più prudentemente, si limita a segnalare una lacuna all’interno del testo (**** μέλη). Barker, d’altro canto, ha considerato possibili e interessanti, ma non del tutto adatte al contesto, sia l’integrazione di Westphal sia quella proposta da Weil e Reinach⁶²⁸.

Per quel che concerne i versi 26-28 del frammento di Ferecrate citato dallo Pseudo-Plutarco, ribadisco che concordo con la linea interpretativa che vede in essi un riferimento a Filosseno. Qui mi soffermerò su alcuni termini di questa sezione finale del finale, che ha dato luogo a un vivace dibattito critico. Date le difficoltà che si riscontrano nell’esegesi del brano, ne rimando la traduzione alla fine della discussione.

26 ἐξαρμονίους ὑπερβολαίους τ' ἀνοσίους
καὶ νιγλάρους, ὥσπερ τε τὰς ῥαφάνους ὅλην
καμπῶν με κατεμέστωσε.

Il primo vocabolo discusso dagli studiosi è il sostantivo νιγλάρους, il cui uso è estraneo all’ambito letterario. Düring ipotizza un’origine orientale della sua radice, come per quelle di κιθάρα, di μέγαρο o di ἔσχαρος⁶²⁹. Lasserre, invece, individua una corrispondenza tra questo termine ed il precedente μέλη, sulla base di uno scolio al v. 554 degli *Acarnesi* di Aristofane⁶³⁰, che chiosa il testo nel seguente modo: ὁ νίγλαρος κροῦμά ἐστι καὶ μέλος μουσικὸν παρακελευστικόν⁶³¹. Questa descrizione di νίγλαρος, secondo Lasserre, sta ad indicare un “trait instrumental soutenant une vocalise”.

Più recentemente Restani ha condotto uno studio approfondito sul significato di tale vocabolo, giungendo, a parer mio, a considerazioni ben fondate. La studiosa ricava dalla lessicografia antica i due principali *interpretamenta* del termine, che ruotano intorno al verbo τερετίζω e all’attributo περίεργον. Del primo, Restani elenca ben sei valori musicali, che

⁶²⁶ Weil-Reinach 1900, 127 n. 314. Anche Conti Bizzarro ha valorizzato questo scolio, giungendo, tuttavia, ad una proposta di integrazione differente (lo vedremo a breve), basandosi anche sui versi di ferecrate citati subito dopo dallo Pseudo-Plutarco (Conti Bizzarro 1993, 102-104).

⁶²⁷ Cf. Aristoph. *Plut.* 292-294: Ἀλλ' εἶα, τέκεα, θαμίν' ἐπαναβοῶντες / βληχόμενοι τε προβατίων / αἰγῶν τε κινάβρωντων μέλη, “Evviva, figlioli, gridate con me e fate il verso delle pecore e delle capre puzzolenti” (trad. B. Marzullo).

⁶²⁸ Barker 1984, 237-238 n. 204.

⁶²⁹ Düring 1945, 196.

⁶³⁰ Il verso di Aristofane è il seguente: αὐλῶν, κελευστῶν, νιγλάρων, συριγμάτων.

⁶³¹ Lasserre 1954, 174.

hanno a che fare con l'accompagnamento strumentale o vocale o con la *mimesis*, intesa come riproduzione di suoni di uno strumento⁶³². Il secondo, invece, indica una “pratica musicale, riccamente ornata, leziosa, che, secondo l'applicazione del paradigma etico, è definita lussuosa e dannosa agli animi”⁶³³.

Sulla base di questi *interpretamenta* Restani, senza discostarsi troppo dalla proposta di Lasserre di intendere il vocabolo νίγλαρος come un elemento musicale strumentale che accompagna il vocalizzo, propone di tradurlo con “trillo, abbellimento vocale”, ritenendo che esso sia l'espressione di una delle innovazioni esecutive più caratteristiche della nuova musica, ossia la “fioritura vocale o strumentale all'acuto”⁶³⁴, nata come abbellimento”⁶³⁵.

Sul significato del vocabolo νίγλαρος è intervenuto anche Conti Bizzarro che, a partire dallo stesso scolio ad Aristofane preso in considerazione da Lasserre, con un discorso di più ampio respiro, ha espresso la sua opinione in merito alle problematiche che scaturiscono da questa sezione finale del capitolo 30 del *De Musica*, soffermandosi, innanzitutto, sull'esegesi di νιγλάρους, e poi sulla questione se i vv. 26-28 si riferiscano a Timoteo o a Filosseno. Infine, lo studioso ha analizzato la controversa espressione εἰς τοὺς κυκλίους χοροὺς **** μέλη εἰσηνέγκατο.

Per quanto riguarda il termine νίγλαρος, avendo come punto di riferimento il suddetto scolio agli *Acarnesi* di Aristofane, Conti Bizzarro fa notare la continuità che in esso intercorre tra tale parola e il termine κροῦμα, adducendo anche un frammento di Eupoli (fr. 121 K.-A.) in cui emerge il nesso νιγλαρεύων κρούματα.

Questa osservazione implica alcune riflessioni complementari da parte dello studioso, che subito dopo accosta lo scolio agli *Acarnesi* allo scolio al v. 290 del *Pluto*, precedentemente preso in considerazione da Weil e Reinach. Tuttavia, mentre questi ultimi si erano richiamati all'espressione di Aristofane προβατίων /αἰγῶν τε κιναβρώντων μέλη, Conti Bizzarro pone l'attenzione sul termine aristofaneo θρεττανελό, che mima il suono della cetra⁶³⁶. Lo scolio al v. 290 del *Pluto*, infatti, chiosa la voce nel modo seguente:

⁶³² Nello specifico i significati elencati da Restani sono i seguenti (Restani 1983, 186-187): atto di intonare una melodia a bocca chiusa; sequenza melodica articolata ma non verbale; modo di cantare trasandato; riproduzione mimetica del suono della cetra per mezzo della voce; accompagnamento alla musica con la voce; garrir delle rondini, frinire delle cicale.

⁶³³ Restani 1983, 188 in cui fa riferimento ad una rassegna di Borthwick 1967, 148 ss.

⁶³⁴ All'attributo ὑπερβολαῖος del v. 26 la critica ha conferito all'unanimità il significato di “acuto”.

⁶³⁵ Restani 1983, 189.

⁶³⁶ Καὶ μὴν ἐγὼ βουλήσομαι – θρεττανελό – τὸν Κύκλωπα /μιμούμενος καὶ τοῖν ποδοῖν ὡδὶ παρενσαλεύων / ὅμᾳς ἄγειν (Aristoph. *Plut.* 290-292).

διασύρει δὲ Φιλόξενον τὸν τραγικόν, ὃς εἰσήγαγε κιθαρίζοντα τὸν Πολύφημον. τὸ δὲ
θρεττανελὸ ποιὸν μέλος καὶ κρουμάτιόν ἐστι.

[Aristofane] schernisce il tragico Filosseno che rappresentò il Ciclope mentre suonava la cetra.
Trettanelò è un certo tipo di canto e di accompagnamento strumentale.

Conti Bizzarro, dunque, individua un collegamento tra i termini *θρεττανελό* e *νίγλαρος*, basandosi sull'analogia tra le spiegazioni che di essi forniscono i rispettivi scolii, e lo impiega per sostenere l'ipotesi di Kaibel che gli ultimi versi del frammento del *Chirone* prendano appunto di mira Filosseno. Inoltre, sempre sulla base di questo collegamento, propone nel testo dello Pseudo-Plutarco l'integrazione <κρουματικά> μέλη εἰσηνέγκατο o anche <κρούματα τε καὶ> μέλη εἰσηνέγκατο. A sostegno di questa sua congettura, egli presenta una serie di passi in cui il vocabolo μέλος e vari vocaboli derivati dalla radice *κρου sono collegati tra loro⁶³⁷. Questa proposta è ancora più allettante di quella di Weil e Reinach, ma forse troppo sottile, perché presupporrebbe che lo Pseudo-Plutarco fosse a conoscenza della spiegazione del vocabolo onomatopeico *θρεττανελό* (vocabolo che ricorre nei versi del *Pluto* riferiti a Filosseno) o che avesse davanti a sé una fonte che delucidava, proprio come lo scolio, quei versi del *Pluto*.

Data la natura compilativa del trattato, se vogliamo accettare l'ipotesi che vede nella testimonianza aristofanea del capitolo 30 un'eco dei versi del *Pluto*, forse è più prudente ritenere che lo Pseudo-Plutarco abbia inserito nel testo, in modo più o meno fedele, l'espressione che leggeva nella commedia e cioè *προβατίων αἰγῶν τε*. Potremmo, inoltre, giustificare la lacuna nel testo ipotizzando che tale espressione sia venuta meno o per un semplice errore di copia o perché un copista, magari dotto, non la reputava adeguata al contesto o, ancora, potremmo pensare che non ci sia affatto una lacuna, ma che lo Pseudo-Plutarco in persona, nel parafrasare i versi del *Pluto*, abbia volutamente manipolato la citazione per adattarla alla discussione sulle innovazioni musicali.

L'ultimo elemento di interesse su cui vale la pena soffermarsi è la similitudine del v. 28 di Ferecrate, dove la Musica paragona se stessa e la condizione a cui versa a dei cavoli (ὥσπερ τε τὰς ῥαφάνους ὅλην καμπῶν με κατεμέστωσε). Interpretare questa frase non è semplice per via di un problema testuale che interessa il termine καμπῶν del verso 27. Infatti, καμπῶν è una correzione apportata per la prima volta al testo da Elmsley, mentre i codici riportano il

⁶³⁷ Conti Bizzarro 1993, 102-104.

participio κάμπτων. La quasi totalità della critica ha accolto la correzione di Elmsley, tranne Lasserre e Restani che invece preferiscono mantenere κάμπτων. In particolare, Restani motiva la sua scelta assicurando, prima di tutto, che κάμπτων è lezione dei codici (e in quanto tale va salvaguardata) e poi che il verbo κάμπτων ricorre nel testo anche prima, al v. 15⁶³⁸.

La differenza, ovviamente, sta nel significato, perché κάμπτων è il participio presente del verbo κάμπτω, che significa “io curvo” e, nel linguaggio musicale, può riferirsi – come del resto accade nel suddetto verso del frammento – all’atto della modulazione. Il genitivo καμπῶν, invece, può derivare da due sostantivi, o καμπή, che nella sua accezione musicale sta ad indicare le modulazioni armoniche, o κάμπη, che invece significa “bruco”. Già Weil e Reinach individuarono nel genitivo καμπῶν un abile gioco di parole che deriva dall’ambiguità del genitivo plurale dei sostantivi della prima declinazione, che è sempre perispomeno.

Per capire quale dei tre significati si adatti maggiormente al contesto, proponiamo tre traduzioni diverse, sulla base di diversi termini. Se adottiamo la lezione dei codici (κάμπτων) avremo il seguente risultato:

Mutandomi (facendo καμπαί) mi farci ben ben come i cavoli. (Trad. D. Restani)

L’utilizzo del verbo καταμεστόω nel senso di “farcisco” non è scorretto, ma dà adito ad una metafora culinaria che presuppone la possibilità di farcire dei cavoli e che, come faceva già notare Lasserre, è piuttosto oscura⁶³⁹.

Se, invece, adottiamo καμπῶν inteso come genitivo del sostantivo καμπή, la traduzione sarà la seguente:

Mi riempi tutta di modulazioni (lett. curve) come i cavoli.

In questo caso, Ferecrate giocherebbe sulla similitudine delle modulazioni musicali, che rendono la musica piena di curve, e la superficie sinuosa dell’ortaggio.

Infine, se interpretiamo καμπῶν come genitivo plurale del termine κάμπη, “bruco”, il significato sarà “mi riempi tutta come di bruchi i cavoli” ed è questa l’esegesi suggerita dalla maggior parte della critica⁶⁴⁰. In questo modo, l’attenzione del lettore non sarà focalizzata più sulla tecnica musicale delle modulazioni, ma sull’immagine comica dei cavoli pieni di bruchi.

⁶³⁸ Restani 1983, 190.

⁶³⁹ Lasserre 1954, 174.

⁶⁴⁰ Düring 1945, 194; Campbell 1963, 501; Barker 1984, 238; Conti Bizzarro 1993, 104; Ballerio 2000, 97.

Il motivo che spinge anche me a ritenere questa l'interpretazione migliore è, come ha già fatto notare Borthwick, la somiglianza che intercorre tra l'immagine dei cavoli pieni di bruchi e quella precedente dei "sentieri di formica"⁶⁴¹. Come corollario all'osservazione dello studioso e a ulteriore riprova del fatto che qui si sta parlando di Filosseno, mi sentirei di aggiungere che Ferecrate, per rendere l'idea della degenerazione della musica di Timoteo da un lato e di Filosseno dall'altro, sembra avere impiegato due immagini allo stesso tempo simili per la tipologia del paragone (incentrata sugli insetti) ma differenti per l'entità degli animali che rappresentano la degenerazione della musica (le formiche per Timoteo, i bruchi per Filosseno).

La traduzione dei vv. 26-28 del frammento di Ferecrate risulterà dunque essere:

[...] ⁶⁴² trilli che sconfinano da un'armonia all'altra, acuti, blasfemi, e mi riempì tutta come i cavoli di bruchi.

La modulazione tra armonie, invece, è senza dubbio l'oggetto di un altro passo relativo a Filosseno all'interno del *De Musica*: si tratta di *Mus.* 33, 1142e-f, dove il ditirambografo viene menzionato non con il suo nome, ma per mezzo di una perifrasi (il compositore dei *Misi*):

Mus. 33, 1142e-f (manca in Campbell)

πορρωτέρω δ' οὐκέτι ταύτη προελθεῖν οἶόν τε, ὥστ' οὐδὲ ζητεῖν παρὰ ταύτης τὸ διαγνῶναι δύνασθαι, πότερον οἰκείως εἴληφεν ὁ ποιητής, [ὄμ]οιον εἰπεῖν, ἐν Μυσοῖς τὸν Ὑποδῶριον τόνον ἐπὶ τὴν ἀρχὴν ἢ τὸν Μιζολύδιόν τε καὶ Δῶριον ἐπὶ τὴν ἑκβάσιν ἢ τὸν Ὑποφρύγιον τε καὶ Φρύγιον ἐπὶ τὸ μέσον.

Di conseguenza non si può pretendere dalla scienza armonica la capacità di discernere se il compositore, ad esempio nei *Misi*, abbia compiuto una scelta appropriata usando il modo⁶⁴³ ipodorico all'inizio, misolidio e dorico alla fine, ipofrigio e frigio nel mezzo.

La testimonianza è inserita in un contesto fortemente aristossenico di riflessione sulla scienza armonica, sulle parti che la costituiscono e sul suo campo di indagine: punto

⁶⁴¹ Borthwick 1968, 71.

⁶⁴² Immaginiamo che gli accusativi del v. 26 fossero retti da un verbo transitivo attivo che non è stato inserito nella citazione pseudo-plutarca.

⁶⁴³ Ballerio traduce il termine τόνος con "tonalità". Io ho seguito la proposta di Fongoni di interpretare il termine nel senso più complesso di "modo", "armonia" (cf. Fongoni 2011, 158-159).

fondamentale di tale riflessione è, come ha ben sottolineato Fongoni, il fatto che il compito della scienza armonica risulta ridotto “ad una funzione puramente tecnica, che esclude la capacità di giudizio sul carattere morale della composizione” e, dunque, anche sull’appropriatezza delle modulazioni tra armonie. Probabilmente il motivo per cui lo Pseudo-Plutarco cita proprio i *Misi* è da individuare nel fatto che si trattava di una composizione ditirambica molto famosa, divenuta col tempo un esempio emblematico di modulazioni tra più armonie all’interno dello stesso brano, e che, quindi, fu oggetto di un dibattito ancora vivo ai tempi in cui operò il trattatista⁶⁴⁴.

Già Aristotele nella *Politica* parlava dei *Misi* di Filosseno, considerandolo un tentativo fallito di utilizzare l’armonia dorica in una composizione ditirambica, alla cui natura si addice l’armonia frigia.

Arist. *Pol.* 8, 7.

Tutta la poesia bacchica e in genere ogni scuotimento di questo tipo si serve tra gli strumenti soprattutto degli auli, mentre tra le armonie sceglie i canti frigi, come ciò che ad essa conviene. La poesia mostra, per esempio, che il ditirambo sembra essere concordemente considerato di origine frigia. E gli esperti in questa materia citano molti esempi, tra gli altri quello di Filosseno che, avendo cominciato a comporre i *Misi* in armonia dorica non vi riuscì, ma fu rinviato dalla natura stessa (del ditirambo) all’armonia più adatta, la frigia.

(Trad. A. Fongoni)

Fongoni, nel mettere a confronto il passo aristotelico con quello pseudo-plutarco, ha evidenziato una differenza di intenti. Aristotele mirerebbe a fare apparire questo passaggio dall’armonia dorica a quella frigia come la conseguenza del fallito tentativo di comporre un ditirambo in un’armonia che non si addiceva alla sua natura⁶⁴⁵. Stando alla descrizione dettagliata dello Pseudo-Plutarco, invece, questa modulazione sarebbe stata una scelta deliberata e ardita di Filosseno⁶⁴⁶.

Inoltre, mentre Aristotele parla solo di una generica modulazione (quasi obbligata) dall’armonia dorica a quella frigia, dalla dettagliata descrizione dello Pseudo-Plutarco sembra che la modulazione tra armonie, all’interno dei *Misi*, segua un andamento quasi circolare, dal

⁶⁴⁴ Fongoni 2011, 157-158, 161.

⁶⁴⁵ Alla base di questo ragionamento vi è il pensiero aristotelico che assegna ad ogni armonia un determinato *ethos*.

⁶⁴⁶ Fongoni 2011, 156-157. È stato il curatore della recentissima edizione italiana dei *Moralia* di Plutarco a definire “una scelta ardita” questa modulazione “insolita e ritenuta contraria alle norme della tradizione” (Pisani 2017, 3000-3001 n. 134).

momento che l'armonia ipodorica della sezione iniziale e le armonie misolidia e dorica della sezione finale hanno delle affinità. Se ipotizziamo che le scale impiegate da Filosseno all'interno del suo ditrambo si basavano sul sistema scalare delle specie d'ottava⁶⁴⁷ elaborato nel V sec. a.C. da Eratocle⁶⁴⁸, un passaggio dalla scala ipodorica a quella dorica non risulterebbe tanto strana, poiché, come ha notato West, era molto probabile che l'Ipodorica ricorresse in associazione con la Dorica, dalla quale era stata mutuata, proprio per mezzo della modulazione. Inoltre, per quel che riguarda la Misolidia, partendo sempre dalla stessa ipotesi e ipotizzando anche che si trattasse della scala riformulata da Lamprocle sempre nel V sec. a.C.⁶⁴⁹, potremmo ritenere valido quanto affermato da Hagel in merito alla relazione tra la cosiddetta "Misolidia bassa" e la Dorica: lo studioso, infatti, dopo aver specificato che all'interno di tale sistema scalare, la Misolidia si presenta nella variante alta e nella variante bassa, sostiene che il *pyknòn* più grave della variante bassa coincide con il *pyknòn* più grave della scala dorica⁶⁵⁰. Ciò potrebbe aver favorito la modulazione anche tra questi due tipi di scala.

Per quel che riguarda la sezione centrale del ditrambo, vale lo stesso principio esposto per il rapporto tra le scale ipodorica e dorica, e cioè che la scala ipofrigia, mutuata da quella frigia, molto probabilmente ricorreva associata ad essa per mezzo della modulazione.

Questo tipo di modulazione così complessa, ma comunque non impossibile, emersa dalla presente analisi, sembrerebbe illuminare l'ultimo verso del frammento del *Chirone* ferecrateo riportato nel capitolo 30, sulle modulazioni, che parte della critica ha riferito a Filosseno.

4.2 Cenni su altri innovatori.

Nel *De Musica* fanno la loro comparsa anche altri lirici che furono in qualche modo innovatori o comunque aderirono al fenomeno della Musica Nuova. Le figure in questione sono Lamprocle, Cresso, Antigenide, Dorione, Poliido e Telesia di Tebe. Su di loro lo Pseudo-Plutarco riporta ben poche notizie.

A Lamprocle (37.) abbiamo già accennato nel capitolo precedente, relativamente alla trasformazione della scala misolidia. Di lui lo Pseudo-Plutarco afferma quanto segue:

⁶⁴⁷ Per un approfondimento cf. Barker 1984, 15-16 e West 1992, 185-186 e 227-228. Per la definizione cf. il Glossario alla fine di questo lavoro.

⁶⁴⁸ Cf. § 2.8.2.

⁶⁴⁹ Come avremo modo di vedere a breve (§ 4.2) l'innovazione apportata da Lamprocle a tale scala, secondo West, facilitò le modulazioni (West 192, 224).

⁶⁵⁰ Hagel 2010, 41-42.

Mus. 16, 1136d = Lamprocles T 2 Campbell (IV p. 318)

ἐν δὲ τοῖς Ἱστορικοῖς ἢ τοῖς Ἀρμονικοῖς Πυθοκλείδην φησὶ τὸν αὐλητὴν εὐρετὴν αὐτῆς γεγονέναι, αὖθις δὲ Λαμπροκλέα τὸν Ἀθηναῖον, συνιδόντα ὅτι οὐκ ἐνταῦθα ἔχει τὴν διάζευξιν ὅπου σχεδὸν ἅπαντες ὄντο, ἀλλ' ἐπὶ τὸ ὀξύ, τοιοῦτον αὐτῆς ἀπεργάσασθαι τὸ σχῆμα οἷον τὸ ἀπὸ παραμέσης ἐπὶ ὑπάτην ὑπατῶν.

Gli studiosi della scienza armonica nelle loro opere storiche⁶⁵¹ affermano che lo scopritore della misolidia⁶⁵² fu Pitoclido e che Lamprocle di Atene, comprendendo che questa *harmonia* non presenta il tono disgiuntivo nel punto in cui quasi tutti pensavano, ma nella parte superiore della scala, conferì ad essa la forma di una struttura scalare discendente.

Barker, con l'ausilio di altre fonti – in particolare i trattati di Cleonide e di Aristide Quintiliano⁶⁵³ – riporta nel suo commento entrambe le strutture della scala misolidia, quella antica, la cui sequenza è q, q, t, t, q, q, tritono⁶⁵⁴, e quella nuova attribuita, appunto, a Lamprocle, e descritta anche da Cleonide e Aristide, che ha come sequenza q, q, d, q, q, d, t e che risulta più regolare rispetto alla prima. Di fatti, nella prima scala, precedente all'intervento di Lamprocle, abbiamo un *pyknòn* costituito da una sequenza di due quarti di tono, tale da conferire alla scala un'accordatura enarmonica. Tuttavia, subito dopo il *pyknòn* enarmonico abbiamo una sequenza di due toni separati, e non di un unico ditono, come dovremmo aspettarci in una scala di accordatura enarmonica⁶⁵⁵, mentre nel secondo tetracordo abbiamo un salto di ben tre toni dopo il *pyknòn* enarmonico.

Dunque, stando a quanto riferisce lo Pseudo-Plutarco, Lamprocle si sarebbe accorto che la scala non era corretta e avrebbe spostato il tono che divideva in due parti il ditono, collocandolo verso la parte finale della scala, di modo da dividere il tritono finale nella sequenza ditono-tono⁶⁵⁶.

Una volta chiarito il contenuto del passo, vorrei soffermarmi sulle sue implicazioni. Lo Pseudo-Plutarco, infatti, registra la modifica scalare che rappresenta un'innovazione musicale. E tale innovazione, a detta di West, si tradusse nella scoperta, da parte di Lamprocle, di un

⁶⁵¹ Il passo è corrotto. Gli studiosi hanno proposto alcuni emendamenti. La presente traduzione che, lo ricordiamo, è di Ballerio, coglie semplicemente il senso, senza rispettare la funzione logica del dativo τοῖς Ἀρμονικοῖς e senza tenere conto del fatto che φησὶ è terza persona singolare.

⁶⁵² Il riferimento è all'armonia misolidia, oggetto di discussione dell'intero capitolo 16.

⁶⁵³ Cf. in particolare Aristid. Quint. *De Mus.* 15, 11-12 W.-I. e 18, 20-23 W.-I. e Cleonid. *Harm.* 197, 4-7 Jan.

⁶⁵⁴ Per le abbreviazioni ricordiamo che q = quarto di tono, t = tono, d = ditono. Il tritono, invece, indica un intervallo di ben tre toni.

⁶⁵⁵ Cf. il Glossario alla fine di questo lavoro (voce γένος). Il genere enarmonico prevede una sequenza intervallare di quarto di tono, quarto di tono, ditono (q, q, d).

⁶⁵⁶ Barker 1984, 221 n. 113.

modo più ordinato per relazionare la scala misolidia ad altre scale, così da facilitare la modulazione⁶⁵⁷. Si noti che lo Pseudo-Plutarco non dà a tale innovazione un valore negativo, ma, al contrario, si limita a registrarla come un dato di fatto, senza fornire alcun tipo di giudizio.

Diverso è, invece, l'approccio del trattatista alla figura del ditirambografo Cresso (38.). Le notizie sono riferite sempre in modo molto superficiale: il suo nome, come abbiamo già avuto modo di vedere, compare la prima volta accanto a quelli di Timoteo e di Filosseno nel capitolo 12 relativo alle innovazioni ritmiche. La seconda e ultima testimonianza è nel capitolo 28:

Mus. 28, 1141f (manca in Campbell)

ἔτι δὲ τῶν ἱαμβείων τὸ τὰ μὲν λέγεσθαι παρὰ τὴν κροῦσιν, τὰ δ' ᾄδεσθαι Ἀρχίλοχόν φασι καταδείξαι, εἴθ' οὕτω χρήσασθαι τοὺς τραγικοὺς ποιητάς, Κρέξον δὲ λαβόντα εἰς διθύραμβον [χρήσασθαι] ἀγαγεῖν. οἴονται δὲ καὶ τὴν κροῦσιν τὴν ὑπὸ τὴν ᾠδὴν τοῦτον πρῶτον εὐρεῖν, τοὺς δ' ἀρχαίους πάντα πρόσχορδα κρούειν.

Ancora, si dice che fu Archiloco ad indicare la pratica di recitare alcuni giambi con l'accompagnamento strumentale e di cantarne altri: questa maniera fu impiegata in seguito dai poeti tragici. Cresso accolse questa pratica e l'introdusse nei ditirambi. Si pensa, inoltre, che costui fu il primo a escogitare l'accompagnamento al canto, mentre tutti i poeti antichi accompagnavano le melodie all'unisono.

Le innovazioni attribuite a Cresso sono due. La prima consiste nell'avere introdotto all'interno del genere del ditirambo una pratica già ascritta ad Archiloco prima, e ai tragici poi. Tale pratica è stata identificata da Barker con quella della *parakatalogè*, di cui si è discusso precedentemente⁶⁵⁸.

Il dato interessante è che a Cresso, che pure era stato precedentemente annoverato tra gli innovatori che portarono la musica alla degenerazione, sono attribuite delle innovazioni che si inseriscono nel solco della tradizione. La prima di queste è ripresa da una pratica che, secondo l'autore, risaliva già ad Archiloco, perché fosse applicata al ditirambo: l'innovazione, dunque, non sta tanto nella pratica in sé quanto nel genere a cui essa viene applicata. A proposito della seconda innovazione, lo Pseudo-Plutarco afferma che Cresso fu probabilmente il primo a

⁶⁵⁷ West 1992, 224. È plausibile che si sia servito di questa scala anche Filosseno all'interno dei *Misi*, composizione che, come abbiamo avuto modo di vedere, era interessata da un cospicuo numero di modulazioni.

⁶⁵⁸ Cf. la sezione relativa alle invenzioni attribuite dallo Pseudo-Plutarco ad Archiloco, § 2. 7.

introdurre l'accompagnamento eterofono al canto, mentre prima l'accompagnamento strumentale (κροῦσις) prevedeva le stesse note del canto. Ma in realtà, già precedentemente nel trattato (*Mus.* 19, 1137b-d), è fornita una spiegazione molto dettagliata di come gli antichi (οἱ παλαιοί) utilizzassero, nell'accompagnamento strumentale, certe note che erano ora in *symphonia*, ora in *diaphonia*⁶⁵⁹ rispetto alla linea melodica del canto, ma che ad ogni modo si differenziavano dalla linea melodica dell'ᾠδή.

Ciò corrobora ulteriormente l'idea che la Musica Nuova non vada vista come una frattura netta rispetto allo stile precedente, ma come un fenomeno che affonda le sue radici in una serie di paradigmi arcaici.

Nel novero dei poeti che aderirono alla Musica Nuova compaiono anche Antigenide (39.), Dorione (40.) e Poliido (41.), dei quali si fa menzione nel capitolo 21. Questa sezione del trattato (*Mus.* 21, 1137f-1138a) si concentra sull'atteggiamento tenuto da alcuni compositori del V-IV sec. a.C. nei confronti della *poikilia* compositiva e, quindi, di una serie di tecniche che essa comporta (il genere cromatico, la modulazione, la *polychordia*) a vari livelli di composizione (ritmico, armonico, di dizione, compositivo ed esecutivo). Il trattatista tiene a precisare che chi non impiega una determinata tecnica lo fa non per ignoranza, ma per scelta, riportando degli esempi. Continua, poi, con le seguenti parole:

Mus. 21, 1137f-1138a (manca in Campbell)

καθόλου δ' εἴ τις τῷ μὴ χρῆσθαι τεκμαιρόμενος καταγνώσεται τῶν μὴ χρωμένων ἄγνοιαν, πολλῶν ἄν τι φθάνοι καὶ τῶν νῦν καταγιγνώσκων, οἷον τῶν μὲν Δωριωνείων τοῦ Ἀντιγενειδείου τρόπου καταφρονούντων, ἐπειδὴ περ οὐ χρῶνται αὐτῷ, τῶν δ' Ἀντιγενειδείων τοῦ Δωριωνείου διὰ τὴν αὐτὴν αἰτίαν, τῶν δὲ κιθαρωδῶν τοῦ Τιμοθείου τρόπου· σχεδὸν γὰρ ἀποπεφοιτήκασιν εἷς τε τὰ καττύματα⁶⁶⁰ καὶ εἰς τὰ Πολυεΐδου ποιήματα.

In generale se si volesse accusare chi non fa uso di una certa tecnica, di non conoscerla, allora questa accusa dovrebbe cadere prima su certi compositori moderni, come quelli della scuola di Dorione, perché non impiegano lo stile di Antigenide, che disprezzano, e quelli della scuola di Antigenide, per la stessa ragione, perché rifiutano lo stile di Dorione; parimenti i cantori con la cetra, che respingono lo stile di Timoteo e l'hanno abbandonato per i *kattymata* di Poliido.

⁶⁵⁹ Per questi due termini cf. il Glossario alla fine di questo lavoro.

⁶⁶⁰ In questo punto mi discosto dall'edizione di Ziegler che presenta la lezione κατὰ τύματα, trådita dalla maggioranza dei codici. La lezione καττύματα da me accolta è una variante presente solo in alcuni codici – e in alcuni casi è una correzione di seconda mano – ma credo sia preferibile per il senso che conferisce al periodo. Barker ha spiegato che il significato letterale della parola è riferito al rattoppo del cuoio cucito sulla suola di una scarpa, mentre quello musicale è incerto, ma probabilmente si riferisce ad una pratica simile al *medley* musicale, in contrasto con una struttura della composizione meglio organizzata (Barker 1984, 227 n. 139).

Il passo dà informazioni sulla presenza di più scuole che si contrappongono l'una all'altra a causa di scelte stilistiche e compositive. Purtroppo, ancora una volta, non è dato ottenere informazioni dettagliate su tali differenze, ma siamo almeno in grado di individuare quelli che dovettero essere i maggiori esponenti di queste scuole. I nomi sono organizzati per coppie antitetiche: la scuola di Antigenide che si contrappone a quella di Dorione, e poi la scuola di Poliido che si contrappone a quella di Timoteo.

Riguardo alla prima coppia, Teofrasto riferisce che Antigenide fu uno dei primi che suonò l'aulo in uno stile elaborato (*Hist. plant.* 4, 11, 4), che richiedeva un'ancia flessibile con un'apertura piuttosto ampia⁶⁶¹. Quanto a Dorione, Barker, sulla scorta di alcuni passi di Ateneo, ritiene che il suo stile fu caratterizzato da un eccesso di raffinatezza⁶⁶². West, invece, sulla base delle testimonianze dello Pseudo-Plutarco e di Ateneo reputa che Dorione rifiutò lo stile della Musica Nuova, dal momento che (come tramanda Ateneo) avrebbe commentato negativamente la descrizione che Timoteo fece di una tempesta.

Ath. 8, 338b

ὁ αὐτὸς Δωρίων καταγελῶν τοῦ ἐν τῷ Τιμοθέου Ναυτίλῳ χειμῶνος ἔφασκεν ἐν κακκάβῃ ζεύσῃ μείζονα ἑωρακέναι χειμῶνα.

Lo stesso Dorione ridendo della tempesta (descritta) nel *Marinaio* di Timoteo disse di aver visto una tempesta più grande in una pentola ribollente.

Prima di tutto, credo che in questo commento si debba cogliere il disprezzo non tanto nei confronti dello stile musicale, quanto nei confronti dello stile poetico di Timoteo. In secondo luogo, si deve tenere presente che questo è solo uno dei tanti aneddoti di Ateneo sulle battute sagaci e sui comportamenti di Dorione.

Neanche il contenuto del capitolo 21 del *De Musica* pseudo-plutarco mi pare che sostenga l'ipotesi di West: è vero che il trattatista contrappone le scuole di Dorione e Antigenide, ma ciò non è sufficiente a ritenere che lo stile del primo fosse improntato alla semplicità e alla sobrietà propria degli antichi, in contrapposizione a quello del secondo. A supporto di ciò, si tenga presente che, subito dopo, il trattatista offre come ulteriore esempio – plausibilmente in analogia con il primo – la contrapposizione tra la scuola di Timoteo e quella

⁶⁶¹ Barker 1984, 226 n. 138.

⁶⁶² Barker 1984, 226 n. 138. I passi in questione sono Ath. 8, 337b-338b e 10, 435b: in essi non sono riportate notizie specifiche sullo stile, ma viene tracciato un profilo della personalità di Dorione.

di Poliido, che pure va annoverato tra gli innovatori, insieme ai suoi discepoli. Il tratto distintivo di questi ultimi nel comporre musica, a quanto pare, era l'impiego del cosiddetto *kattyma* che, come abbiamo osservato prima, può essere accostato agli odierni *medley*. Considerato il significato letterale di tale termine ("rattoppo"), è molto probabile che a questo tipo di composizione venisse indirizzato un giudizio negativo, al pari – o forse ancora peggio – dei giudizi che erano stati dati sulle caratteristiche della Musica Nuova del V sec. a.C.

Un caso limite è costituito da Telesia di Tebe (42.), al quale abbiamo accennato in diverse occasioni. Questi è presentato come un compositore che sperimentò entrambi gli stili musicali, quello antico e nobile, prima, e quello moderno e volgare, poi. Lo Pseudo-Plutarco non fornisce indicazioni di tipo tecnico sul suo stile, ma si riferisce a lui come personaggio paradigmatico, per spiegare quanto siano importanti i fattori della formazione e dell'insegnamento (τὰς ἀγωγὰς καὶ τὰς μαθήσεις) nella pratica musicale:

Mus. 31, 1142b-d (manca in Campbell)

Ὅτι δὲ παρὰ τὰς ἀγωγὰς καὶ τὰς μαθήσεις διόρθωσις ἢ διαστροφή γίγνεται, δῆλον Ἀριστόξενοσ ἐποίησε (fr. 76 Wehrli). τῶν γὰρ κατὰ τὴν αὐτοῦ ἡλικίαν φησὶ Τελεσίᾳ τῷ Θηβαίῳ συμβῆναι νέῳ μὲν ὄντι τραφεῖναι ἐν τῇ καλλίστῃ μουσικῇ, καὶ μαθεῖν ἄλλα τε τῶν εὐδοκιμούντων καὶ δὴ καὶ τὰ Πινδάρου, τὰ τε Διονυσίου τοῦ Θηβαίου καὶ τὰ Λάμπρου καὶ τὰ Πρατίνου καὶ τῶν λοιπῶν ὅσοι τῶν λυρικῶν ἄνδρες ἐγένοντο ποιηταὶ κρουμάτων ἀγαθοί· καὶ αὐλῆσαι δὲ καλῶς καὶ περὶ τὰ λοιπὰ μέρη τῆς συμπάσης παιδείας ἱκανῶς διαπονηθῆναι· παραλλάξαντα δὲ τὴν τῆς ἀκμῆς ἡλικίαν, οὕτω σφόδρα ἐξαπατηθῆναι ὑπὸ τῆς σκηνικῆς τε καὶ ποικίλης μουσικῆς, ὥς καταφρονῆσαι τῶν καλῶν ἐκείνων ἐν οἷς ἀνεδράφη, τὰ Φιλοξένου δὲ καὶ Τιμοθέου ἐκμανθάνειν, καὶ τούτων αὐτῶν τὰ ποικιλώτατα καὶ πλείστην ἐν αὐτοῖς ἔχοντα καινοτομίαν ὁρμήσαντά τ' ἐπὶ τὸ ποιεῖν μέλη καὶ διαπειρώμενον ἀμφοτέρων τῶν τρόπων, τοῦ τε Πινδαρείου καὶ τοῦ Φιλοξενείου, μὴ δύνασθαι κατορθοῦν ἐν τῷ Φιλοξενεῖῳ γένει· γεγενῆσθαι δ' αἰτίαν τὴν ἐκ παιδὸς καλλίστην ἀγωγὴν.

Fu chiarito da Aristosseno che una pratica corretta o distorta dipende dalla formazione e dall'insegnamento. Riferisce, infatti, la vicenda accaduta ai suoi tempi a Telesia di Tebe: istruito da giovane nello stile musicale più nobile, apprese le opere dei compositori più illustri tra cui Pindaro, Dionisio di Tebe, Lampro, Pratina e altri poeti lirici, valenti autori di brani strumentali. Fu un abile suonatore di aulo e coltivò accuratamente le altre discipline di tutto il ciclo formativo. Ma superati i quarant'anni, si lasciò sedurre dalla musica prodotta per il teatro ed elaborata, al punto che arrivò a disprezzare lo stile nobile, quello della sua prima formazione, e apprese le composizioni di Filosseno e di Timoteo, in particolare le più complesse e ricche di

elementi innovativi. Quando si mise a comporre melodie e si cimentò in entrambi gli stili, quello di Pindaro e quello di Filosseno, non riuscì ad avere successo nel genere di quest'ultimo: il motivo è da ricercare nell'ottimo insegnamento ricevuto sin da fanciullo.

L'aneddoto, di origine aristossenica, propone ancora una volta una visione dicotomica dell'educazione musicale: da un lato la musica nobile, il cui portavoce è, come sempre, Pindaro⁶⁶³; dall'altro la musica nuova, corrotta, di massa, rappresentata da Timoteo e Filosseno. Lo scopo del trattatista è, essenzialmente, quello di mettere in evidenza che, data l'ottima educazione ricevuta sin da bambino, Telesia non riuscì ad avere successo quando si accostò al genere della musica nuova. Tutto il capitolo 31, in realtà, è propedeutico alla trattazione dei capitoli 32-36 nei quali, come abbiamo avuto modo di verificare, si mescolano e si alternano una concezione morale, che vede nella filosofia e nell'educazione gli elementi fondamentali per una buona pratica musicale, ed una visione estetica che si basa sul concetto di convenienza (πρέπον).

4.3 Cenni sui conservatori del V e IV sec. a.C.

Come ho già accennato più volte nelle pagine precedenti, il V e il IV secolo a.C. furono caratterizzati anche dalla presenza di personaggi che rifiutarono le innovazioni derivanti dalla rivoluzione musicale. Il *De Musica*, benché non permetta di condurre una trattazione sistematica su questi musicisti, almeno ha il merito di aver tramandato una serie di nomi.

Il passo che presenta l'elenco più cospicuo è compreso tra la fine del capitolo 20 e l'inizio del capitolo 21:

Mus. 20-21, 1137f-1138a (manca in Campbell)

(20) Ὁ γὰρ αὐτὸς καὶ Παγκράτην ἂν εἴποι ἀγνοεῖν τὸ χρωματικὸν γένος. ἀπείχετο γὰρ καὶ οὗτος ὥς ἐπὶ τὸ πολὺ τούτου, ἐχρήσατο δ' ἔν τισιν. οὐ δι' ἄγνοιαν οὖν δηλονότι, ἀλλὰ διὰ τὴν προαίρεσιν ἀπείχετο· ἐξήλου γοῦν, ὥς αὐτὸς ἔφη, τὸν Πινδάρειόν τε καὶ Σιμωνίδειον τρόπον καὶ καθόλου τὸ ἀρχαῖον καλούμενον ὑπὸ τῶν νῦν.

(21) Ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ περὶ Τυρταίου τε τοῦ Μαντινέως καὶ Ἀνδρέα τοῦ Κορινθίου καὶ Θρασύλλου τοῦ Φλιασίου καὶ ἐτέρων πολλῶν, οὓς πάντας ἴσμεν διὰ προαίρεσιν ἀπεσχημένους χρώματός τε καὶ μεταβολῆς καὶ πολυχорδίας καὶ ἄλλων πολλῶν ἐν μέσῳ ὄντων ῥυθμῶν τε καὶ ἁρμονιῶν καὶ λέξεων καὶ μελοποιίας καὶ ἐρμηνείας.

⁶⁶³ Degli altri poeti annoverati in qualità di conservatori che rifiutarono lo stile della musica nuova parleremo a breve.

(20) Parimenti si potrebbe dire che anche Pancrate ignorava questo genere⁶⁶⁴, dal momento che anch'egli per lo più lo evitò, pur impiegandolo in alcune composizioni. Evidentemente non ne fece uso, non perché non lo conoscesse, ma per scelta. Come egli stesso dichiarò, era sua intenzione imitare lo stile di Pindaro e Simonide e in genere la maniera che i compositori di oggi definiscono antica.

(21) Non diversamente dobbiamo parlare di Tirteo di Mantinea, di Andrea di Corinto, di Trasillo di Fliunte e di molti altri che, sappiamo, evitarono per scelta il genere cromatico, la modulazione, l'impiego di molte note e di molti altri procedimenti disponibili nei ritmi, nelle *harmoniai*, nei modi di dizione, nella composizione e nella *performance*.

Il contesto è, ancora una volta, la discussione sulla scelta di adoperare o meno determinate tecniche musicali. A ciò è strettamente connessa l'idea che la musica degli antichi costituisca il modello migliore da imitare. A tale modello aderisce, appunto, Pancrate (43.) del quale lo Pseudo-Plutarco, prima di tutto, dice che evitò l'impiego del genere cromatico nella maggior parte delle composizioni. Inoltre, egli riferisce che Pancrate in persona avrebbe affermato di voler imitare lo stile di Pindaro e di Simonide e, quindi, lo stile degli antichi.

Il capitolo successivo si apre con un rapido elenco di nomi, Tirteo di Mantinea (44.), Andrea di Corinto (45.) e Trasillo di Fliunte (46.), dei quali non sappiamo nulla. Barker ha supposto che fossero tutti vissuti nel IV sec. a.C.⁶⁶⁵ L'unica informazione trasmessa dal trattato, molto generica, fa riferimento al fatto che anche loro evitarono per scelta tutti gli elementi musicali cari a chi adottò lo stile della Musica Nuova.

Qualcosa in più si può dire, forse, su quanto lo Pseudo-Plutarco tramanda a proposito di Telefane di Megara (47.), relativamente al suo rifiuto di applicare la *syrinx* all'aulo:

Mus. 21, 1138a (manca in Campbell)

αὐτίκα Τηλεφάνης ὁ Μεγαρικὸς οὕτως ἐπολέμησε ταῖς σύριγξιν, ὥστε τοὺς αὐλοποιοὺς οὐδ' ἐπιθεῖναι πόποτ' εἶασεν ἐπὶ τοὺς αὐλοὺς, ἀλλὰ καὶ τοῦ Πυθικοῦ ἀγῶνος μάλιστα διὰ τοῦτ' ἀπέστη.

Telefane di Megara, ad esempio, si oppose con tale convinzione alla *syrinx*, che non solo proibì ai costruttori di applicarla sugli *auloi*, ma addirittura fu principalmente per questa ragione che si rifiutò di partecipare alle gare pitiche.

⁶⁶⁴ Il riferimento è al genere cromatico, menzionato all'inizio del capitolo 20.

⁶⁶⁵ Barker 1984, 226 n. 135.

Risulta evidente che qui la *syrinx* non può essere identificata con il più comune flauto di Pan, uno strumento che si otteneva da una serie di canne di lunghezze diverse, accostate e legate l'una all'altra in modo tale che ognuna producesse una nota diversa.

È stata accettata come valida l'idea di Howard di immaginare che qui la *syrinx* indichi un piccolo foro applicato all'estremità superiore dell'aulo, che poteva essere aperto o chiuso, probabilmente per mezzo di un anello girevole, per facilitare la produzione di note più acute. Tale espediente alterava la natura del suono dell'aulo, il cui *ambitus* scalare rispecchiava quello della voce maschile⁶⁶⁶.

Infine, l'ultima sezione d'interesse è il capitolo dedicato a Telesia di Tebe (capitolo 31) dove, insieme all'illustre nome di Pindaro, figurano anche Dionisio di Tebe, Lampro e Pratina, menzionati come valenti autori di brani strumentali e presentati, insieme a Pindaro, come i modelli presi in considerazione, in giovane età, da Telesia di Tebe.

Di Dionisio di Tebe (48.) e Lampro (49.) nulla si può dire, se non che Dionisio è menzionato brevemente da Cornelio Nepote (*Vit. Epam.* 2), mentre di Lampro Platone afferma che fu un eminente maestro di musica (*Menex.* 236a)⁶⁶⁷. Il nome di Pratina (50.), invece, compare più volte all'interno del *De Musica*. Egli fu un musicista e un drammaturgo attivo ad Atene nel V sec. a.C. e fu uno tra i primi a criticare il nuovo modo di fare musica del suo secolo⁶⁶⁸. Tuttavia, da nessuno dei passi del *De Musica* in cui compare il suo nome siamo in grado di ricavare informazioni sul suo modo di fare musica. Solo nel capitolo 31 egli è annoverato tra i τῶν λυρικῶν ἄνδρες che furono ποιηταὶ κρουμάτων ἀγαθοί. Nelle restanti occasioni, lo Pseudo-Plutarco lo utilizza come fonte di informazioni relative ad altri poeti che ho già commentato nelle pagine precedenti: nel capitolo 7 leggiamo che, secondo Pratina, il *nomos Policefalo* fu composto da Olimpo il giovane; nel capitolo 9 è attribuita a Pratina la tradizione per cui Senodamo avrebbe composto iporchemi e non peani; nel capitolo 42 egli è citato come fonte dell'aneddoto relativo a Taleta di Creta che, con la sua musica, avrebbe liberato Sparta da una pestilenza.

⁶⁶⁶ Howard 1893, 30-35; Barker 1984, 226 n. 137; West 1992, 102-103.

⁶⁶⁷ Barker 1984, 238 n. 208.

⁶⁶⁸ *PMG* 708 = *TrGF* 4 F 3. Cf. West 1992, 343.

CONCLUSIONI

Dalla precedente analisi è possibile trarre una serie di conclusioni, alcune di carattere generale che riguardano la struttura del *De Musica* nel suo complesso, altre che interessano aspetti specifici delle tematiche e dei poeti trattati.

Da un punto di vista generale è emerso, prima di tutto, che il numero complessivo dei melici presenti nell'opera è di cinquanta e, dunque, eccede di molto le nove figure del canone alessandrino. Si nota, inoltre, che le testimonianze sui poeti sono di gran lunga più numerose delle vere e proprie citazioni e che le rare citazioni fungono spesso da testimonianze su altri poeti: il caso più eclatante, come si è visto, è quello del frammento comico del *Chirone* di Ferecrate (*Mus.* 30, 1141e-1142a = Pherecr. fr. 155 K.-A.).

Inoltre, sempre a livello generale, è emersa la pluralità dei punti di vista che caratterizzano il trattato, dovuta alla molteplicità delle fonti adoperate.

La prospettiva storica, che interessa principalmente la prima sezione del *De Musica*, ossia quella comprendente il discorso di Lisia, è ricavata, se non esclusivamente, almeno per gran parte nella *Synagogè* di Eraclide Pontico, che probabilmente si configurava come una raccolta di testimonianze e opinioni di vari autori, che il filosofo presentava e adattava con parole sue.

All'interno di questa sezione si possono individuare due tradizioni fondamentali: la prima, con la quale sembra concordare Eraclide, che individua le origini della lirica nella citarodia; la seconda che, invece, individua le origini della lirica nell'aulodia, secondo il pensiero di Glauco di Reggio, probabilmente inglobato nella *Synagogè* eraclidea. Si è visto, inoltre, che all'interno di questa storia delle origini della lirica è possibile individuare un gruppo di poeti appartenenti alla sfera del mito ed uno di poeti storicamente attestati.

La fonte di matrice aristossenica, invece, conferisce una connotazione tecnica alla discussione sulla musica e permea in modo piuttosto diffuso tutta l'opera. Lo Pseudo-Plutarco guarda soprattutto agli *Elementa Harmonica*, ma non mancano riferimenti ad alcuni trattati di Aristosseno che purtroppo non sono conservati. Inoltre, è molto probabile che in alcuni casi lo Pseudo-Plutarco abbia recepito il pensiero aristossenico mediante fonti più tarde e non è nemmeno da escludere un influsso della retorica⁶⁶⁹.

La terza fonte principale di riferimento è l'opera di Platone, dalla quale il trattatista ricava molti spunti per una riflessione etica sulla musica, basata sulla contrapposizione tra un'idealizzazione della musica degli antichi, considerata nobile, ed il disprezzo per la

⁶⁶⁹ Lomiento 2011, 146-148. Cf. anche l'Introduzione di questo lavoro.

cosiddetta musica nuova, considerata volgare ed eccessiva. I dialoghi platonici esplicitamente citati sono la *Repubblica* e le *Leggi*, per la riflessione sul carattere etico delle *harmoniai* e sull'importanza della musica nell'educazione. Inoltre, è preso in considerazione il *Timeo* per la sezione che tratta l'aspetto teorico-matematico dell'*harmonia*, secondo la dottrina pitagorica. Come per il pensiero aristossenico, anche per quello di stampo platonico si deve osservare che, molto probabilmente, non sempre lo Pseudo-Plutarco attingeva direttamente ai dialoghi di Platone, ma in alcuni casi deve avere usufruito di una fonte secondaria.

Differentemente da quanto accade per la fonte eraclidea, che è presa in considerazione solo nel discorso di Lisia dedicato alla storia della lirica, le fonti aristosseniche e quelle di ascendenza platonica e, di conseguenza, le riflessioni di carattere tecnico e quelle di carattere etico attraversano tutta l'opera in modo diffuso, senza tuttavia essere organizzate in un discorso coerente e sistematico.

Varie sono anche le conclusioni che si possono trarre in base alle informazioni ricavabili sui singoli lirici. Nell'ambito delle origini mitiche della lirica, particolarmente interessanti si sono rivelati i casi di Orfeo, per la citarodia, e di Olimpo, per l'aulodia: infatti, studiando nel dettaglio i passi in cui i due musicisti vengono menzionati, ho constatato che la loro appartenenza alla sfera del mito – dato ovvio per noi moderni – in realtà non era tanto pacifica per lo Pseudo-Plutarco.

Per quel che riguarda Orfeo, da una lettura attenta è emersa una figura scevra da qualsiasi alone mitico o capacità di ammaliare con il canto, dote ben nota, invece, alla tradizione poetica. Si ha come l'impressione che lo Pseudo-Plutarco, o forse è meglio dire la fonte alla quale egli attinge, consideri Orfeo un personaggio storicamente esistito.

Il caso di Olimpo è ancora più peculiare, perché nella sezione iniziale del *De Musica* la sua figura risulta esplicitamente scissa in due: da un lato, il musicista Olimpo, discepolo di Marsia, le cui origini si perdono nella dimensione del mito; dall'altro, l'Olimpo "giovane", da considerarsi un poeta storicamente attestato. In realtà questa distinzione, annunciata nei primi capitoli, non sembra essere mantenuta nel corso del trattato, al punto che risulta impossibile stabilire di volta in volta se lo Pseudo-Plutarco stia parlando dell'uno o dell'altro.

Questo modo di porsi di fronte a due poeti come Orfeo e Olimpo è sicuramente il risultato di una tendenza a razionalizzare il mito, propria delle fonti di V-IV sec. a.C., cui il trattatista si rifaceva.

Tra tutti i musicisti passati in rassegna, l'unico su cui è stato possibile costruire un discorso strutturato è proprio Olimpo. La cospicua mole di informazioni che emerge dal trattato mi ha

permesso di affrontare una serie di argomenti, a partire dalla questione dell'identità dell'aulodo fino alla discussione degli aspetti più tecnici delle sue innovazioni in ambito musicale.

Nel considerare i lirici storicamente attestati si sono resi necessari una riflessione sugli ambiti musicali di competenza della poesia lirica – se, cioè, data l'etimologia della parola, siano da considerarsi liriche in senso stretto anche le composizioni per l'aulo e non solo quelle per la lira – e, inoltre, un confronto tra questo genere poetico, manifestamente connesso alla musica, ed il genere dell'elegia, che è stato variamente interpretato dalla critica, ora come genere a carattere musicale, ora come genere essenzialmente recitativo.

La ricerca ha avuto come esito le seguenti considerazioni:

❖ Nella prospettiva dell'autore del *De Musica* la poesia, almeno quella delle origini, sembra essere genericamente intesa come qualcosa che è sempre associato alla musica, mentre risulta assente una demarcazione ben definita tra ciò che appartiene alla lirica e ciò che, invece, ne rimane escluso, come l'elegia. Del resto, nel trattato la parola λυρικός in riferimento ad una categoria di poeti non compare mai, e al suo posto si trovano il più antico μελοποιός ed il verbo corrispondente μελοποιεῖν. Ciò dipende, con tutta probabilità, dalle fonti impiegate dallo Pseudo-Plutarco. Non bisogna dimenticare che la *Synagoge* eraclideia, il principale ipotesto dei primi dieci capitoli, è precedente all'attività degli Alessandrini, creatori del canone dei lirici che è giunto fino a noi.

❖ Per quel che riguarda nello specifico il genere elegiaco, il passo del *De Musica* in cui si afferma che anticamente l'elegia era posta in musica (*Mus.* 8, 1133f-1134a) è stato impiegato dagli studiosi per sostenere tesi opposte in merito alla natura recitativa o cantata di questo genere poetico. Il fatto che all'interno del trattato non compaiano i nomi dei poeti elegiaci più noti e che di Mimnermo si faccia menzione solo una volta, e per giunta in relazione alla sua attività di auleta piuttosto che di poeta, mi ha spinto a ipotizzare che la fonte utilizzata dallo Pseudo-Plutarco, fatta eccezione per le origini, considerasse essenzialmente recitativa l'elegia di poeti come Tirteo, Mimnermo, Solone.

❖ Per quanto riguarda il commento ai poeti del VII e VI sec. a.C., esso è risultato più o meno esteso a seconda della mole di informazioni ricavabili dal trattato. La figura di maggior peso è quella di Terpandro, l'unico, insieme ad Olimpo, sul cui conto è stato possibile organizzare un discorso piuttosto articolato, basato sulla distinzione dei generi

da lui praticati (*nomoi*, proemi, citarodia epica, *skolià mele*), con un'attenzione rivolta anche alle innovazioni terpandree in ambito musicale.

❖ Ho potuto constatare che la linea di demarcazione tra aulodi e citarodi, così netta per i poeti mitici, e che ancora resiste nel confronto tra il citarodo Terpandro e Clona (presentato come la sua controparte aulodica), inizia a divenire più labile con gli altri poeti menzionati dal trattatista.

❖ Per quel che concerne i nove poeti lirici del canone, contrariamente alle aspettative, sono pochi quelli sui quali lo Pseudo-Plutarco si sofferma: Anacreonte e Ibico, ad esempio, non sono menzionati affatto; i nomi di Bacchilide e Simonide compaiono come ombre, associati al nome di Pindaro; Alceo e Saffo sono citati una sola volta. Ciò potrebbe dipendere dal fatto che, già ai tempi in cui fu composto il *De Musica*, il canone dei nove poeti era ben noto e si sentiva, per converso, la necessità di fare luce piuttosto sulla storia dei lirici minori.

Tuttavia, almeno per Alcmane, Stesicoro e Pindaro è stato possibile strutturare il commento in modo più articolato. Lo Pseudo-Plutarco offre sia testimonianze che citazioni relative a questi tre poeti, le prime utili soprattutto per reperire informazioni sulle loro innovazioni in ambito musicale, le seconde non meno importanti per il fatto di fornire spesso notizie su altri poeti.

Particolarmente interessanti, in questa sezione, sono alcuni aspetti scaturiti dall'analisi dei passi relativi a Stesicoro e a Pindaro: in particolare, dal commento su Stesicoro tradizionalmente ascrivito al novero dei lirici, è emersa una rilettura della sua figura di poeta e musico, che lo avvicina alla sfera della citarodia, almeno sotto l'aspetto compositivo delle sue opere.

Per quanto riguarda Pindaro, la riflessione sulle citazioni presenti nel *De Musica* è risultata interessante per il fatto che è stato possibile, seppure talvolta in via ipotetica, trovare in alcuni frammenti a lui attribuiti un riscontro di quanto si legge nel trattato. La discussione delle testimonianze, invece, ha portato alla luce un'immagine di Pindaro che rispecchia quella di un poeta che, pur senza rinunciare ad alcuni elementi innovativi in ambito musicale, è inserito a pieno titolo dallo Pseudo-Plutarco all'interno della tradizione musicale nobile: la sua musica, dunque, è proposta come modello antinomico al genere di musica che andava già sviluppandosi nei suoi anni, sia pure in forma germinale.

❖ Un caso a parte rappresenta Laso di Ermione, un poeta liminare che, pur vivendo prima dei ditirambografi protagonisti della cosiddetta Nuova Musica, è considerato dallo Pseudo-Plutarco l'antesignano della rivoluzione musicale. All'interno del trattato, la sua figura funge da ponte di collegamento tra lo stile nobile della musica antica e lo stile volgare ed eccessivo della Musica Nuova.

Infine, per quel che concerne la riflessione sulla rivoluzione musicale, si possono fare le seguenti considerazioni:

❖ La principale fonte utilizzata dallo Pseudo-Plutarco per le informazioni relative ai maggiori esponenti della musica nuova, ossia i ditirambografi Melanippide, Cinesia, Frinide, Timoteo e Filosseno, è un ampio frammento del *Chirone* di Ferecrate (fr. 155 K.-A.), dalla cui analisi è emerso che la presentazione di tali ditirambografi da parte del poeta comico non segue un ordine cronologico, bensì è strutturata sulla base del rapporto discepolo-maestro. Inoltre, sulla base degli argomenti toccati da Ferecrate è stato possibile arguire che l'ordine ferecrateo dei poeti è improntato anche ad una *climax* ascendente, che dispone le innovazioni musicali dalla più moderata alla più eccessiva, il tutto per mezzo di espressioni iperboliche. Il commento relativo agli esponenti della Musica Nuova, dunque, tiene in grande considerazione l'ampio frammento ferecrateo, integrando i dati reperiti al suo interno con le poche informazioni riscontrate negli altri capitoli del trattato e dunque ascrivibili più direttamente alla riflessione dello Pseudo-Plutarco.

❖ All'interno del trattato sono disseminate informazioni relative anche ad altri poeti di V-IV sec. a.C. Si tratta, in realtà, di notizie molto superficiali, ma che quantomeno hanno permesso di individuare all'interno del *De Musica* una distinzione tra coloro che accolsero le innovazioni apportate dalla rivoluzione musicale e coloro che, invece, le rifiutarono, attenendosi ai modelli nobili della Musica Antica.

GLOSSARIO

- ❖ ἁρμονία: il significato originario è “giuntura, connessione, adattamento”. Nell’ambito della teoria musicale assume più significati:
 - “accordatura (di uno strumento), disposizione degli intervalli (all’interno di una scala)” e quindi, più genericamente, “scala” ⁶⁷⁰. Questo è il primo valore attribuito al termine.
 - un certo tipo di discorso musicale, altrimenti definito “modo musicale”, che coinvolge non solo una particolare disposizione degli intervalli, ma anche una determinata altezza dei suoni, una certa tessitura, la selezione di determinate note, il colore, l’intensità, il timbro e probabilmente anche il ritmo ⁶⁷¹.
 - “genere enarmonico”, nel lessico aristossenico.
 - “ottava enarmonica”, ossia una scala dell’estensione di un’ottava, accordata nel genere enarmonico. Tale, a detta di Aristosseno, era l’*harmonia* che studiavano gli Ἀρμονικοί⁶⁷².
- ❖ γένος (*genere*): consiste in una particolare disposizione di intervalli all’interno del tetracordo. Può essere:
 - diatonico, con una sequenza intervallare di semitono, tono, tono (s, t, t).
 - cromatico, con una sequenza intervallare di semitono, semitono, un tono e mezzo (s, s, t_{1/2}).
 - Enarmonico, con una sequenza intervallare di quarto di tono, quarto di tono, ditono (q, q, d).
- ❖ διάστημα (*intervallo*): indica la distanza tra due note all’interno di una scala.
- ❖ διαφωνία: è la dissonanza che si ottiene dalla fusione di due note di altezza diversa, quando il suono più acuto prevale su quello più grave e viceversa.
- ❖ ἐκβολή: si tratta di un’alterazione di tipo ascendente (5/4 di tono) degli intervalli normali.

⁶⁷⁰ Rocconi 2003, 129 e Comotti 1991, 27.

⁶⁷¹ Comotti 1991, 27 e West 1992, 177-178.

⁶⁷² Aristox. *El. Harm.* 6, 6-12 Da Rios; Barker 1984, 242 n. 228.

❖ ἔκλυσις: si tratta di un'alterazione di tipo discendente (3/4 di tono) degli intervalli normali.

❖ κροῦμα : è un termine legato all'ambito della percussione (dalla radice *κρου). A causa di un'evoluzione semantica, passa ad indicare il “suono” prodotto da uno strumento e, quindi, il “suono strumentale” inteso come melodia eseguita senza accompagnamento vocale, oppure l’“accompagnamento strumentale”⁶⁷³ inteso come una melodia musicale che si collega ai *mele*.

❖ νόμος: il significato di base è “legge, usanza”. L'etimologia proposta nella fonte pseudo-plutarca, secondo la quale il *nomos* è chiamato così a causa della sua natura musicale che osserva rigide norme, deriva direttamente dal significato originario del termine⁶⁷⁴.

La tradizione distingue quattro tipi di νόμος⁶⁷⁵:

- Νόμος aulodico, destinato all'esecuzione di un canto accompagnato dall'aulo.
- Νόμος citaredico, destinato all'esecuzione di un canto accompagnato dalla cetra.
- Νόμος auletico, destinato alla sola esecuzione strumentale con l'aulo.
- Νόμος citaristico, destinato alla sola esecuzione strumentale con la cetra.

❖ πυκνόν: definisce l'insieme dei due intervalli più gravi del tetracordo, quando la loro somma è inferiore al resto del tetracordo stesso. Quindi, nel genere enarmonico risulta costituito dai due quarti di tono, la cui somma è inferiore al ditono; nel genere cromatico, invece, è costituito dai due semitoni, la cui somma è inferiore al tono e mezzo. Nel diatonico non è possibile costituirlo perché la somma dei due intervalli più gravi del tetracordo (semitono e tono) è maggiore del terzo intervallo (tono).

❖ *specie d'ottava*: Si tratta di sette serie di intervalli, tutte dell'estensione di un'ottava. Ognuna di esse aveva come nota iniziale una delle sette note di una scala d'ottava presa come riferimento: p. es., a partire dalla scala enarmonica di riferimento Si, Si⁺, Do, Mi, Mi⁺, Fa, La, la prima scala sarebbe partita dal Si, la seconda dal Si⁺, la terza dal Do e così via.

⁶⁷³ Rocconi 2002, 33 -39.

⁶⁷⁴ Per una discussione sulle origini del *nomos* cf. §§ 1.2.3; 2.2.2; 2.2.3.

⁶⁷⁵ Cf. Barker 2014, 20.

- ❖ συμφωνία: è la consonanza che si ottiene dalla fusione di due note di altezza diversa, quando il suono più acuto non prevale su quello più grave e viceversa.
- ❖ σύστημα (*scala*): significa “sistema, aggregazione di intervalli”, quindi, per estensione, “scala”. A differenza del τόνος, però, il σύστημα non si definisce in base ad un determinato ambito sonoro.
- ❖ τάσις: il termine, che letteralmente significa “tensione”, “estensione”, è caratterizzato da una notevole polisemia. In particolare nel linguaggio musicale assume tre significati:
 - “tensione”, significato alquanto generico, in riferimento alla tensione delle corde di uno strumento.
 - “grado” di una nota (o altezza tonale), ossia il suono di una nota considerato in funzione del posto che essa occupa all’interno di una scala.
 - “intonazione”⁶⁷⁶.
- ❖ tetracordo: è l’unità di misura su cui si costruisce un genere ed è formato da quattro corde, due esterne (fisse) e due interne (mobili) che in tutto ricoprono uno spazio intervallare di due toni e mezzo.⁶⁷⁷ Mentre le corde esterne del tetracordo determinano l’ampiezza intervallare complessiva di due toni e mezzo, le corde interne, essendo variabili, a seconda dell’accordatura, determinano l’ampiezza degli intervalli interni del tetracordo, di modo da ottenere generi differenti.
- ❖ τόνος: deriva dal verbo τείνω (“tendo”). In ambito musicale designa principalmente il “suono” inteso come “prodotto della tensione di una corda”. Ha più significati:
 - “intervallo di un tono”. La sua prima definizione in tal senso è di Aristosseno, il quale afferma che il tono è la differenza tra l’intervallo di quarta e di quinta.
 - “tonalità”. Si tratta, di una concreta scala musicale considerata in base ad un determinato ambito sonoro (τόπος τῆς φωνῆς) e ad una determinata successione intervallare dei suoni, la cui principale funzione è quella di rendere possibile la trasposizione di un brano musicale da una tonalità ad un’altra senza che ne risulti alterata la successione intervallare delle note.
 - sinonimo improprio di *harmonia* nell’accezione di “modo musicale”.

⁶⁷⁶ Cf. Raffaele 2017.

⁶⁷⁷ Un intervallo di quarta.

INDICE DEI POETI LIRICI IN ORDINE DI TRATTAZIONE

- | | |
|---------------------------------------|------------------------------------|
| (1.) Anfione [p. 38] | (26.) Stesicoro [p. 144] |
| (2.) Lino di Eubea [p. 38] | (27.) Saffo [p. 158] |
| (3.) Ante di Antedone [p. 38] | (28.) Pindaro [p. 160] |
| (4.) Piero di Pieria [p. 39] | (29.) Simonide [p. 168] |
| (5.) Filammone di Delfi [p. 39] | (30.) Bacchilide [p. 168] |
| (6.) Tamiri [p. 40] | (31.) Laso di Ermione [p. 171] |
| (7.) Demodoco di Corcira [p. 41] | (32.) Melanippide [p. 180] |
| (8.) Femio di Itaca [p. 41] | (33.) Cinesia [p. 186] |
| (9.) Orfeo [p. 42] | (34.) Frinide [p. 188] |
| (10.) Iagni [p. 44] | (35.) Timoteo [p. 193] |
| (11.) Marsia [p. 44] | (36.) Filosseno di Citera [p. 193] |
| (12.) Olimpo [p. 45] | (37.) Lamprocle [p. 209] |
| (13.) Terpendro [p. 80] | (38.) Cresso [p. 211] |
| (14.) Clona [p. 107] | (39.) Antigenide [p. 212] |
| (15.) Ardalo di Trezene [p. 110] | (40.) Dorione [p. 212] |
| (16.) Cepione [p. 111] | (41.) Poliido [p. 212] |
| (17.) Archiloco [p. 112] | (42.) Telesia di Tebe [p. 214] |
| (18.) Taleta [p. 117] | (43.) Pancrate [p. 216] |
| (19.) Polimnesto di Colofone [p. 122] | (44.) Tirteo di Mantinea [p. 216] |
| (20.) Sacada [p. 127] | (45.) Andrea di Corinto [p. 216] |
| (21.) Senodamo di Citera [p. 131] | (46.) Trasillo di Fliunte [p. 216] |
| (22.) Senocrito di Locri [p. 132] | (47.) Telefane di Megara [p. 216] |
| (23.) Alcmane [p. 137] | (48.) Dionisio di Tebe [p. 217] |
| (24.) Corinna [p. 142] | (49.) Lampro [p. 217] |
| (25.) Alceo [p. 142] | (50.) Pratina [p. 217] |

INDICE DEI POETI LIRICI IN ORDINE ALFABETICO

- | | |
|--|--|
| <p>(1.) Alceo (= 25.)</p> <p>(2.) Alcmane (= 23.)</p> <p>(3.) Andrea di Corinto (= 45.)</p> <p>(4.) Anfione (= 1.)</p> <p>(5.) Ante di Antedone (= 3.)</p> <p>(6.) Antigenide (= 39.)</p> <p>(7.) Archiloco (= 17.)</p> <p>(8.) Ardalo di Trezene (= 15.)</p> <p>(9.) Bacchilide (= 30.)</p> <p>(10.) Cepione (= 16.)</p> <p>(11.) Cinesia (= 33.)</p> <p>(12.) Clona (= 14.)</p> <p>(13.) Corinna (= 24.)</p> <p>(14.) Cresso (= 38.)</p> <p>(15.) Demodoco di Corcira (= 7.)</p> <p>(16.) Dionisio di Tebe (= 48.)</p> <p>(17.) Dorione (= 40.)</p> <p>(18.) Femio di Itaca (= 8.)</p> <p>(19.) Filammone di Delfi (= 5.)</p> <p>(20.) Filosseno di Citera (= 36.)</p> <p>(21.) Frinide (= 34.)</p> <p>(22.) Iagni (= 10.)</p> <p>(23.) Lampro (= 49.)</p> <p>(24.) Lamprocle (= 37.)</p> <p>(25.) Laso di Ermione (= 31.)</p> | <p>(26.) Lino di Eubea (= 2.)</p> <p>(27.) Marsia (= 11.)</p> <p>(28.) Melanippide (= 32.)</p> <p>(29.) Olimpo (= 12.)</p> <p>(30.) Orfeo (= 9.)</p> <p>(31.) Pancrate (= 43.)</p> <p>(32.) Piero di Pieria (= 4.)</p> <p>(33.) Pindaro (= 28.)</p> <p>(34.) Poliido (= 41.)</p> <p>(35.) Polimnesto di Colofone (= 19.)</p> <p>(36.) Pratina (= 50.)</p> <p>(37.) Sacada (= 20.)</p> <p>(38.) Saffo (= 27.)</p> <p>(39.) Senocrito di Locri (= 22.)</p> <p>(40.) Senodamo di Citera (= 21.)</p> <p>(41.) Simonide (= 29.)</p> <p>(42.) Stesicoro (= 26.)</p> <p>(43.) Taleta (= 18.)</p> <p>(44.) Tamiri (= 6.)</p> <p>(45.) Telefane di Megara (= 47.)</p> <p>(46.) Telesia di Tebe (= 42.)</p> <p>(47.) Terpandro (= 13.)</p> <p>(48.) Timoteo (= 35.)</p> <p>(49.) Tirteo di Mantinea (= 44.)</p> <p>(50.) Trasillo di Fliunte (= 46.)</p> |
|--|--|

BIBLIOGRAFIA

- N. Almazova, *Instrumental Nomos: Some Considerations*, «Hyperboreus» 7 (2001), 80-90.
- A. Aloni, *Elegy: Forms, Functions and Communication*, in F. Budelmann (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge 2009, 168-188.
- W. D. Anderson, *Music and Musicians in Ancient Greece*, Ithaca-London 1994.
- R. Ballerio, *Plutarco. La musica*, Milano 2000.
- A. Barker, *Greek Musical Writings, I. The Musician and His Art*, Cambridge 1984.
- A. Barker, *Greek Musical Writings, II. Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge 1989.
- A. Barker, *La musica di Stesicoro*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 67 (2001), 7-20.
- A. Barker, *Euterpe. Ricerche sulla musica greca e romana* (ed. italiana a cura di F. Perusino – E. Rocconi), Pisa 2002.
- A. Barker, *Psicomusicologia nella Grecia antica* (ed. italiana a cura di A. Meriani), Napoli 2005.
- A. Barker, *Heraclides and Musical History*, in W. W. Fortenbaugh – E. E. Pender (edd.), *Heraclides of Pontus: Discussion*, New Brunswick 2009, 273-298.
- A. Barker, *The Music of Olympus*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 99 (2011), 43-57.
- A. Barker, *Ancient Greek Writers on Their Musical Past. Studies in Greek Musical Historiography*, Pisa 2014.
- L. Battezzato, *Metre and Music*, in F. Budelmann (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge 2009, 131-146.
- M. Bonaria, *Le cosiddette “invenzioni” di Saffo nel campo della Musica*, «Humanitas» 48 (1996), 3-7.
- E. K. Borthwick, *Some Problems in Musical Terminology*, «The Classical Quarterly» 17 (1967), 145-157.
- E. K. Borthwick, *Notes on The Plutarch De Musica and the Cheiron of Pherecrates*, «Hermes» 96 (1968), 60-73.
- C. M. Bowra, *Ancient Greek Literature*, Oxford 1933.
- C. M. Bowra, *Early Greek Elegists*, Oxford 1938.
- C. M. Bowra, *Greek Lyric Poetry: from Alcman to Simonides*, Oxford 1961².
- A. Brelich, *Paides e Parthenoi*, Roma 1969.

- F. E. Brenk – I. Gallo (edd.), *Miscellanea plutarchea*, Ferrara 1986.
- F. Budelmann, *Introducing Greek Lyric*, in F. Budelmann (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge 2009, 1-18.
- F. Budelmann – T. Power, *The Inbetweenness of Sympotic Elegy*, «The Journal of Hellenic Studies» 133 (2013), 1-19.
- A. Burnett, *Jocasta in the West: the Lille Stesichorus*, «Classical Antiquity» 7 (1988), 129-154.
- C. Calame, *Alcman*, Roma 1983.
- C. Calame, *La poésie lyrique grecque, un genre inexistant?*, «Littérature» 111 (1998), 87-110.
- D. A. Campbell, *Flute and Elegiac Couplets*, «The Journal of Hellenic Studies» 84 (1964), 63-68.
- D. A. Campbell, *Greek Lyric Poetry*, voll. I-V, Cambridge Mass.- London 1982-1993 [vol. I: 1982, 1990², vol. II: 1988, vol. III: 1991, vol. IV: 1992, vol. V: 1993].
- M. Cannatà Fera, *Pindarus. Threnorum fragmenta*, Roma 1990.
- M. Cannatà Fera, *Il Pindaro di Plutarco*, Messina 1992.
- A. Cassio, Entenesthai, Entonos *ed il nomos Orthios*, «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica» 99 (1971), 53-57.
- L. Castagna, *Pindaro in Plutarco*, in G. D'Ippolito – I. Gallo (edd.), *Strutture formali dei «Moralia» di Plutarco*, Napoli 1991, 163-185.
- G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, Roma 1991.
- F. Conti Bizzarro, *Contributo alla tradizione bizantina del De Musica pseudo-plutarcheo*, in R. Romano (ed.), *Problemi di ecdotica e esegesi di testi bizantini e grecomedievali*, Salerno 1993, 95-104.
- F. Conti Bizzarro, *Note a Ps.-Plutarco De Musica*, «Museum Criticum» 29 (1994), 259-261.
- E. Csapo, *The Economics, Poetics, Politics, Metaphysics, and Ethics of the "New Music"*, in D. Yatromanolakis (ed.), *Music and Cultural Politics in Greek and Chinese Societies*, vol. I, Cambridge 2011, 65-131.
- E. Csapo – P. Wilson, *Timotheus the New Musician*, in F. Budelmann (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge 2009, 277-293.
- G. B. D'Alessio, *Pindar's Prosodia and the Classification of Pindaric Papyrus Fragments*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» 118 (1997), 23-60.

- F. D'Alfonso, *Stesicoro e gli ἀρχαῖοι μελοποιοί in un passo del De Musica pseudo-plutarcho (1132b)*, «Bollettino dei Classici» 10 (1989), 137-148.
- F. D'Alfonso, *Stesicoro corale nelle due principali testimonianze sulla «Palinodia» (Isocr. Hel. 64; Plat. Phaedr. 243a)*, «Helikon» 23/24 (1993/1994), 419-429.
- F. D'Alfonso, *Sacada, Xanto e Stesicoro*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 51 (1995), 49-61.
- A. D'Angour, *How the Dithyramb Got Its Shape*, «The Classical Quarterly» 47 (1997), 331-351.
- R. Da Rios, *Aristosseno. L'Armonica*, in appendice a R. Da Rios (ed.), *Aristoxeni Elementa Harmonica*, Roma 1954.
- M. Davies – P. J. Finglass, *Stesichorus. The Poems*, Cambridge 2014.
- D. Delattre, *Philodème de Gadara. Sur la musique, Livre IV*, Paris 2007.
- C. Del Grande, *Nomos citarodico*, «Rivista indo-greco-italica» 7 (1923), 1-17.
- M. De Simone, *Nota a Pherecr. (fr. 155, 25 K.-A.)*, in S. M. Medaglia (ed.), *Miscellanea in ricordo di Angelo Raffaele Sodano*, Napoli 2004, 119-137.
- M. De Simone, *Dalla musica antica alla 'nuova': innovazioni e riprese nel racconto storico del De Musica pseudo-plutarcho*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 99 (2011), 83-96.
- G. D'Ippolito, *Il De Musica nel corpus plutarcho: una paternità recuperabile*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 99 (2011), 207-225.
- G. D'Ippolito – I. Gallo (edd.), *Strutture formali dei «Moralia» di Plutarco*, Napoli 1991.
- I. Düring, *Studies in Musical Terminology in 5th Century Literature*, «Eranos» 43 (1945), 176-197.
- H. L. Ebeling, *The Persians of Timotheus*, «The American Journal of Philology» 46 (1925), 317-331.
- B. Einarson – P. H. De Lacy, *Plutarch's Moralia*, vol. XIV, London-Cambridge Mass. 1967.
- M. Ercoles, *La citarodia arcaica nelle testimonianze degli autori ateniesi d'età classica*, «Philomusica On-Line» 7 (2008), 124-136.
- M. Ercoles, *Orfeo apollineo (tra lirica greca arcaica e critica letteraria d'età classica)*, «Annali dell'Università di Ferrara. Sezione Lettere» 4 (2009a), 47-67.
- M. Ercoles, *La musica che non c'è più... La poesia greca arcaica nel De Musica pseudo-plutarcho*, in D. Castaldo – D. Restani – C. Tassi (edd.), *Il sapere musicale e i suoi contesti da Teofrasto a Claudio Tolemeo*, Ravenna 2009b, 145-169.

- M. Ercoles, *Stesicoro. Le testimonianze antiche*, Bologna 2013.
- M. Ercoles, [Plut.] Mus. 15, 1136b-c: *un nuovo frammento di Melanippide?*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 146 (2017), 37-44.
- F. Ferrari, *Restauri testuali a P. Yale 18 (Pindaro, fr. 140a e 140b Maehler)*, «Maia» 42 (1990), 229-234.
- M. Ferrario, *Parola e musica in 'Plutarco' (Περὶ μουσικῆς) e in Filodemo*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 99 (2011), 73-81.
- M. G. Fileni, *Senocrito di Locri e Pindaro (fr. 140b Sn. Maehl.)*, Roma 1987.
- R. Flacelière – J. Irigoin, *Plutarque. Ouvres Morales*, vol. I, Paris 1987.
- H. Flach, *Geschichte der griechischen Lyrik*, vol. II, Tübingen 1884.
- A. Fongoni, *Alternanza delle armonie nei Misi di Filosseno (Ps.Plut. De Mus. 33, 1142ef)*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 99 (2011), 153-163.
- J. C. Franklin, *Diatonic Music in Greece: a Reassessment of its Antiquity*, «Mnemosyne» 55 (2002), 669-702.
- E. Fubini, *Estetica della musica*, Bologna 2003².
- I. Gallo (ed.), *Aspetti dello stoicismo e dell'epicureismo in Plutarco*, Ferrara 1988a.
- I. Gallo (ed.), *Sulla tradizione manoscritta dei Moralia di Plutarco*, Salerno 1988b.
- I. Gallo (ed.), *Plutarco e le scienze*, Genova 1992a.
- I. Gallo (ed.), *Ricerche plutarchee*, Napoli 1992b.
- I. Gallo (ed.), *Plutarco e la religione*, Napoli 1996.
- I. Gallo (ed.), *L'eredità culturale di Plutarco dall'Antichità al Rinascimento*, Napoli 1998.
- I. Gallo (ed.), *La biblioteca di Plutarco*, Napoli 2004.
- I. Gallo – R. Laurenti, *I Moralia di Plutarco tra filologia e filosofia*, Napoli 1992.
- I. Gallo – C. Moreschini (edd.), *I generi letterari in Plutarco*, Napoli 2000.
- I. Gallo – B. Scardigli (edd.), *Teoria e prassi politica nelle opere di Plutarco*, Napoli 1995.
- L. Gamberini, *Plutarco. Della Musica*, Firenze 1979.
- J. García Lopez, *Terminología musical y géneros poeticos en Moralia de Plutarco*, in I. Gallo – C. Moreschini (edd.), *I generi letterari in Plutarco*, Napoli 2000, 287-298.

- A. Garzya, *La tradizione manoscritta dei Moralia: linee generali*, in A. Garzya – G. Giangrande – M. Manfredini (edd.), *Sulla tradizione manoscritta dei Moralia di Plutarco*, Salerno 1988, 9-38.
- B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica: da Omero al V secolo*, Milano 2006².
- B. Gentili – P. Giannini, *Preistoria e formazione dell'esametro*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 26 (1977), 7-51.
- M. Gigante, *Civiltà letteraria in Magna Grecia*, in G. Pugliese Carratelli (ed.), *Megale Hellas. Storia e civiltà della Magna Grecia*, Milano 1983, 585-640.
- M. Giordano, *Gli dèi nel De musica*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 99 (2011), 59-72.
- A. Gostoli, *Terpander*, Roma 1990.
- A. Gostoli, *Le teorie metriche di Eraclide Pontico nel «De Musica» dello Ps.-Plutarco*, in G. D'Ippolito – I. Gallo (edd.), *Strutture formali dei «Moralia» di Plutarco*, Napoli 1991, 435-443.
- A. Gostoli, *Stesicoro e la tradizione citarodica*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 59 (1998), 145-152.
- A. Gostoli, *L'armonia frigia nei progetti politico-pedagogici di Platone e di Aristotele: il coribantismo e il dionisismo*, in P. Volpe Cacciatore (ed.), *Musica e generi letterari nella Grecia di età classica*, Napoli 2007, 23-36.
- A. Gostoli, *Da Demodoco a Timoteo: una storia della lirica greca nel De Musica attribuito a Plutarco*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 99 (2011), 31-42.
- H. B. Gottschalk, *Heraclides of Pontus*, Oxford 1980.
- A. Gullo, *La performance elegiaca: contesto e tecnica esecutiva in età arcaica e classica*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» 6 (2014), 712-750.
- S. Hagel, *Ancient Greek Music. A New Technical History*, Cambridge 2010.
- I. Henderson, *L'antica musica greca*, in *Storia della musica, I: musica antica e orientale*, Milano 1975, 375-448.
- I. Hiller, *Die Fragmente des Glaukos von Rhegion*, «Rheinisches Museum» 41 (1886), 418-421.
- J. H. Hordern, *The Fragments of Timotheus of Miletus*, Oxford 2002.
- A. A. Howard, *The Aulos or Tibia*, «Harvard Studies in Classical Philology» 4 (1893), 1-60.
- T. H. Janssen, *Timotheus "Persae"*, Amsterdam 1984.

- G. Lanata, *Poetica pre-platonica: testimonianze e frammenti*, Firenze 1963.
- F. Lasserre, *Plutarque. De la musique*, Olten-Lausanne 1954.
- S. Lavecchia, *Pindari Dithyramborum fragmenta*, Roma-Pisa 2000.
- P. LeVen, *Timotheus' Eleven Strings: A New Approach* (PMG 791, 229-236), «Classical Philology» 106 (2011), 245-254.
- L. Lomiento, *Riflessioni critiche sul concetto di "appropriatezza" nel «De Musica» dello Ps. Plutarco* (De Mus. 32-36), «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 99 (2011), 135-152.
- M. Maas - J. McIntosh Snyder, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven Conn. 1989.
- U. Mancuso, *Per Stesicoro*, «Atene e Roma» 17 (1914), 299-317.
- M. Manfredini, *Sulla tradizione manoscritta dei Moralia 70-77*, in A. Garzya – G. Giangrande – M. Manfredini (edd.), *Sulla tradizione manoscritta dei Moralia di Plutarco*, Salerno 1987, 123-138.
- G. Marzi, *Pindaro e la musica*, «Vichiana» 1 (1972), 1-15.
- G. Massimilla, *Poeti lirici nei papiri ercolanesi di Filodemo*, in A. A. H. El-Mosalamy (ed.), *Proceedings of the XIXth International Congress of Papyrology*, vol. I, Il Cairo 1992, 249-259.
- G. Massimilla, *Callimaco. Aitia, libri primo e secondo. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Pisa 1996.
- G. Massimilla, *Tre tipi di armonia musicale nella poesia ellenistica*, «Eikasmos» 22 (2011a), 171-185.
- G. Massimilla, *I poeti ellenistici e l'armonia musicale*, in P. Caye – F. Malhomme – G. M. Rispoli – A. G. Wersinger (edd.), *L'Harmonie, entre philosophie, science et arts, de l'Antiquité à l'âge moderne*, Napoli 2011b, 163-170.
- P. Mazon, *Timothee de Milet. Les Perses*, «Revue de Philologie» 27 (1903), 209-214.
- A. Meriani, *Sulla musica greca antica. Studi e ricerche*, Napoli 2003.
- M. E. Micheli, *La statua di Apollo Delio, opera di Tektaios e Angelion*, «Prospettiva» 78 (1995), 2-21.
- T. J. Moore, *Parakatalogè, Another Look*, «Philomusica On-Line» 7 (2008), 152-161.
- G. Nagy, *Comparative Studies in Greek and Indic Meter*, Cambridge 1974.
- G. Nagy, *Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore 1990.

- A. J. Neubecker, *Philodemus. Über die Musik, IV Buch*, Napoli 1986.
- G. Paduano, *Una versione poetica dei Persiani di Timoteo*, in R. Pretagostini (ed.), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica: scritti in onore di Bruno Gentili*, vol. II, Roma 1993, 531-536.
- C. O. Pavese, *Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica*, Roma 1972.
- F. Pelosi, *Plato on Music, Soul and Body*, Cambridge 2010.
- C. Pernigotti, *Ricognizioni sul lessico musicale nella lirica greca arcaica*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» 6 (2014), 751-778.
- A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford 1962².
- G. Pisani, *De Musica*, in E. Lelli (ed.), *Plutarco. Tutti i Moralia*, Milano 2017, 2201-2229, 2979-3003.
- E. Pöhlmann, *Twelve Chordai and the Strobilos of Phrynīs in the Chiron of Pherecrates (PCG fr. 155)*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 99 (2011), 117-133.
- F. M. Pontani, *I lirici greci: età arcaica*, Torino 1975.
- T. Power, *Legitimizing the Nomos: Timotheus' Persae in Athens*, Ph.D. diss., Harvard 2001.
- T. Power, *The Culture of Kitharôidia*, Cambridge 2010.
- G. A. Privitera, *Archiloco e il ditirambo letterario presimonideo*, «Maia» 9 (1957), 95-110.
- G. A. Privitera, *Laso di Ermione*, Roma 1965.
- L. Raffaele, *La τάρσις nel linguaggio musicale (con una lettura di Ps. Plut. De Mus. 1133 b8-c1)*, «Commentaria Classica» 4 (2017), 19-36.
- T. Reinach, *Les Perses de Timothée*, «Revue des Études Grecques» 16 (1903), 62-83.
- T. Reinach – A. Puech, *Alcée, Sappho*, Paris 1937.
- D. Restani, *Il Chirone di Ferecrate e la 'nuova musica' greca*, «Rivista Italiana di Musicologia» 18 (1983), 139-192.
- G. M. Rispoli, *Filosofi e filosofia nel De Musica di Filodemo*, «Cronache Ercolanesi» 33 (2003), 175-188.
- E. Rocconi, *Le parole delle Muse. La formazione del lessico tecnico musicale nella Grecia antica*, Roma 2003.
- E. Rocconi, *The Music of the Laws and the Laws of Music*, «Greek and Roman Musical Studies» 4 (2016), 71-89.

- L. E. Rossi, *Feste religiose e letteratura: Stesicoro o dell'epica alternativa*, «Orpheus» 4 (1983), 5-31.
- I. Rutherford, *Apollo's Other Genre: Proclus on Nomos and His Source*, «Classical Philology» 90 (1995), 354-361.
- I. Rutherford, *Pindar's Paeans*, Oxford 2001.
- E. Savino, *Pseudo-Plutarco. Della musica*, Napoli 1991.
- L. Sbardella, *Aulodes and Rhapsodes: Performance and Forms of Greek Elegy from Mimnermus to Hermesianax*, «Aitia» 8 (2018), 1-26.
- M. Schmidt, *Lydische Harmonie*, in J. P. Descoeudres (ed.), *Εὔμουςία. Ceramic and Iconographic Studies in Honour of A. Cambitoglou*, Sydney 1990, 221-226.
- O. Schroeder, *Πολυκέφαλος Νόμος*, «Hermes» 39 (1904), 315-320.
- E. Schütrumpf, *Heraclides of Pontus. Texts and Translation*, New Brunswick 2008.
- H. W. Smyth, *Greek Melic Poets*, London 1900.
- J. Solomon, *Cleonides. Εἰσαγωγή ἁρμονική*, Chapel Hill 1980.
- D. Steiner, *Harmonic Divergence: Pindar's Fr. 140b and Early Fifth-Century Choral Polemics*, «The Journal of Hellenic Studies» 136 (2016), 132-151.
- I. C. Storey *Fragments of Old Comedy: Diopeithes to Pherecrates*, vol. II, Cambridge Mass.-London 2011.
- M. Vetta, *Poesia e simposio nella Grecia antica*, Bari 1983.
- P. Volpe (ed.), *Plutarco: linguaggi e retorica*, Napoli 2014.
- P. Volpe – F. Ferrari (edd.), *Plutarco e la cultura della sua età*, Napoli 2007.
- R. W. Wallace, *Reconstructing Damon. Music, Wisdom Teaching, and Politics in Perikles' Athens*, Oxford 2015.
- M. Wegner, *Olympos*, in *RE* vol. XVIII (1939) 321-324.
- H. Weil – T. Reinach, *Plutarque. De la Musique*, Paris 1900.
- M. L. West, *Stesichorus*, «The Classical Quarterly» 21 (1971), 302-314.
- M. L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin-New York 1974.
- M. L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.
- R. G. H. Westphal, *Plutarch. Über die Musik*, Breslau 1865.

- U. Von Wilamowitz-Moellendorff, *Timotheos. Die Perser*, Leipzig 1903.
- U. Von Wilamowitz-Moellendorff, *Sappho und Simonides*, Berlin 1913.
- U. Von Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Berlin 1921.
- P. Wilson, *The aulos in Athens*, in S. Goldhill – R. Osborne (edd.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge 1999, 58-95.
- R. P. Winnington-Ingram, *The Spondeion Scale. Pseudo-Plutarch de Musica, 1134f-1135b and 1137b-d*, «The Classical Quarterly» 22 (1928), 83-92.
- G. Zanetto - S. Martinelli Tempesta (edd.), *Plutarco: lingua e testo*, Napoli 2010.
- K. Ziegler – M. Pohlenz, *Plutarchi Moralia*, vol. VI 3, Leipzig 1966³.

STAMPATO NEL MESE DI DICEMBRE 2018